ثورة هي للفن ... عطاء

لا يكاد يمرّ يوم من الأيام، إلا وينظم معرض فني لفنان أو لمجموعة من الفنانين ولا يمر عام إلا ويكرّم فيه فنان أو يشجع إنتاج فنيّ، ويقدّر مبدعه، أو يقتنى الإنتاج الفني المتميز، ويشجّع الفنان تقديرًا لما يملكه ... من موهبة واصالة .

وفي كل يوم يمر، تزداد الثقافة الفنيّة وتعم على جماهير المواطنين، عبر الدراسات والبُحوث المختلفة، وتنتشر المفاهيم الفنيّة عن طريق المعارض والمحاضرات والندوات ومجلاّت الفكر والثقافة، التي تصل عبر الكلمة المكتوبة، واللوحة المرسُومَة والصّورة المنقولة والمشاهَدة .

ولا يمر عام من الزمن، إلا ويُفتتح مركز للفن التشكيلي أو التطبيقي، يوصل الفن إلى الناس مهما تباينت مستوياتهم الإجتماعية والثقافية .

وهكذا يصل الفن عبر أقنية متعدّدة إلى جميع الناس، ليصبح ملكاً لهُم تحت شعار أساسي هو أن، [الثقافة والفن للجميع ... ولكلٍ الحق في التمتع بالنتاج الثقافي والفني، لما تعطيه الثقافة من متع فكريّة، وما يقدمُه الفن من إبداع يرقع التذوق ويعليا من شأن الإنسان، ويعطياه الجدارة بأن يكون إنساناً حقاً.]

وهذا هو واقع الحركة الفنيّة بعد عشرين عاما من قيام ثورة الثامن من آذار، يعطينا الصّورة الحقة عما تحقق من إنجازات، على مستوى نشر الثقافة ورعاية الفنان المتميّز، وتطوير الهوايات الفنيّة ، وتوفير الأماكن اللازمة لدعم

الهوايات وتنميتها، وإيصال الفن للناس، ليزدادوا إقبالاً على تذوق الفن وعلى معارضه، ويتحاوروا مع الفنان، عبر اللوحة.

ويزداد الفنان التشكيلي، في كل يوم، إرتباطاً بقضايا أمته المصيريّة، وتعبيراً عن أهدافها وصبواتها، ويتلاحم هذا النتاج مع رغبة الفنان في العطاء المتميز المترابط مع حياتنا، المعبر عن آمالنا بإعادة بناء الإنسان العربي وبعث الحضارة العربيّة، لتعطي وجهاً إنسانياً يسهم في تطوير عالمنا المعاصر ليكون هذا العالم جديراً بأن يعاش.

ولم يكن ذلك كلّه ممكناً، لو لم يرتبط الفنان بثورته ولم ترتبط ثورته به ذلك حين توفرت له الأجواء الملائمة، والمشجّعة له على ممارسة تعبيره الفني الأصيل بأمان وحريّة ... فكان ضمير أمته المعبّر عن كل قضاياها، وصوتها الشاهد على نضالها ... لتحقيق أهدافها.

وهكذا هي الثورة ... عطاء دائم ... تتجسّد فيه آمال أمّة، وتجديد لحياتها ... وتحرير لها من القيود، وتوفير للرّفاه، ليتفرغ الإنسان للعطاء والتذوق، إرادة تبني الوطن من جديد، وتتجاوز نفسها في كل مرحلة لتكون أكثر تلاحماً مع قضايا أمتها، وشعبها، تحريراً للإنسان من قيد الفقر والتخلّف، ليكون قادراً على العطاء ... ورعاية دائمة للمفكّرين والفنانين ولكل طاقاتها المبدعة، ووسيلتها الأساسيّة إلى بناء الحضارة والإنسان.

وهكذا تجدّدت أمتنا في الثامن من آذار، لتعطي لشعبنا، وتجدّدت ثورتنا في يوم التصحيح لتكون أكثر عطاءً، وتجدّد الفنان وأعطى عبر تعايشه مع أمته، وفي ظلّ حماية ثورته، وبرعاية قائد هذه الأمّة وباعث نهضتها الحديثة ... الرئيس المناضل « حافظ الأسد » .. قائد المسيرة .. ومجدد الثورة ... وراعي الفن والفنانين.

الحياة التشكيلية

الحفر

فن الماضي... والعصر

١

طارق الشريف

لقد كثرت استخدامات كلمة (حفر) في حياتنا المعاصرة ، وتعددت اوجه هذا الاستخدام ، تبعا لتعدد اشكال الحفر في العالم ، وصيغ الحفر التقليدية ، بحيث اصبح صعبا علينا متابعة معانيها المختلفة ، التي اخذتها عبر العصور المتتالية ، وذلك لانها اصبحت تطلق على (الحفر التقليدي) ، وعلى كل (طباعة) ولو لم تكن محفورة بالمعنى التقليدي لها ، ولهذا أصبح ضروريا تحديد ماذا نعني بالكلمة ، ونفرق بين (حفر) يتوقف عند انتهاء عملية الانجاز ليستخدم مباشرة ، وبين (حفر) قد تم انجازه لطباعته على الورق او المواد الاخرى !؟ وبين صيغ الطباعة الحديثة التي لا تستخدم الحفر اطلاقا ؟!

وهكذا لابد لنا من ان نفرق بين صيغة الحفر التقليدية الموروثة ، وبين الشكل المعاصر للحفر الذي نراه الآن ينتشر على نطاق واسع في كل مكان من العالم !؟

ولعل التحليل العلمي لهذه الكلمة ، سوف يقودنا الى أن فن (الحفر) هو فن مولود حديثا ، يختلف عن فن الحفر التقليدي الذي نعرفه في تراثنا ، ويختلف عن فن الحفر الاكثر معاصرة ، والذي استخدمت كلمة (غرافية) لتحديد معناه ، واختلافاته عن الحفر التقليدي ، أو الفني ، وهو ماعبر عنه النقد الفني بقوله Graphic أو Graphique ، وترجمه بعضهم قائلا [الفنون التخطيطية] أو [الفنون الترسيمية] ، أو [الفنون الطباعية] التي هي أقرب الى المعنى المقصود ، ولهذا فاننا نؤثر ان نقول عنه (الفن الغرافي) ، الذي أخذ شكلا أكثر معاصرة من كل الفنون الاخرى الحفرية المعروفة .

ولهذا فالحفر قد مر بمراحل ثلاثة مختلفة ،وعرف هذا الفن أشكالا متباينة تماما ، حسب تسلسل هذه المراحل ، التي تبدو لنا متتابعة تاريخيا ولكنها متداخلة .

المرحلة الاولى .. التقليدية القديمة

لقد استخدم الانسان منذ القديم [الحفر] منذ بداية التاريخ ، وحتى قبل هذه البداية ، وذلك لان الانسان منذ القديم ، حفر على جدران الكهف القديم، في العصور القديمة ، بعض الرسوم ، ثم لوّنها ، واستخدم ـ هذا الحفر ـ لشتى الاغراض ، وتدل الدراسات على أن هذه الاشكال المحفورة على الصخور، وفي الكهوف في العصر الحجري القديم ، هي صورة جدارية ... بقدر ماهي قطع حفر ملون .

ولقد مارس الانسان (الحفر) على (العظام) و (الحجر) وذلك لتلبية حاجاته الجمالية المتنوعة ، ولعل أهم هذه الحاجات هي تزيين أدواته ، وذلك في العصر المتوسط ، وكان ذلك نتيجة لصدفة معينة ، اذ وجد بعض أشكال قد حفرت لاحتكاكها مع مادة أقسى منها ، ورغب في أن ينظم ماحفره بالصدفة ، فنشأت الزخارف المختلفة التي أصبحت تمثل وجها من أوجه الفن ... الوجه الزخرفي ...

وهكذا نشأ الفن بصيغته [التعبيرية] عن طريق الحفر على الصخور ، التي وجدت في الكهوف ، وأخذ هذا الشكل صيغة واقعية ، بينما تطور الحفر على العظام ، وأصبح أساس الفن بصيغته التزيينية والزخرفية .



باب خشبي حفر بزخارف هندسية وأزهار

ومارس الفنان [الحفر] في مختلف المراحل التاريخية اللاحقة ، ليطور ما ابتكره في البداية ، وتوصل الى عدة صيغ هامة ، لعل أهمها (الاختام) القديمة التي كانت تشوى لتصبح مثل [الراسم] وهو سلبية الطبعة ، والذي يمثل بداية للحفر من أجل الطباعة .. وهكذا تطورت أشكال الحفر معتمدة على هاتين الصيغتين ، وعبر عن كل المفاهيم المكتوبة من هذا الفن ، وساعد هذا على تطور الفن التشكيلي والتطبيقي بصورة عامة .

لكن ... التطور الذي حدث بعد ذلك ، جعل (الحفر) يأخذ أشكالا متعددة ، وذلك حين استبدل الفنان مادة [الطين] أو [الصخر] ، بمواد أخرى مثل (الخشب) و (المعادن) و (الاحجار الكلسية) ، وأصبحت [قطعة الحفر] تعرّف حسب المادة التي تستخدم فيها ، فيقال (حفر على الخشب) و (المعدن) و (الحجر) ويقال (الحفر على الزجاج) ، واستخدم الحفار في عمله أدوات معدنية مختلفة حسب هذه المواد التي يريد حفرها ، وحفر بها مباشرة ، أو عن طريق (الاحماض المختلفة) عند الحفر على المعادن، وهكذا تعددت تقنيات الحفر وأساليبه وأشكاله ، حسب المواد والاستخدامات المطلوبة .

ولقد عرفت بلادنا (فن الحفر) بأشكاله الاولى التقليدية منذ القديم ، وذلك عن طريق الاختام الاسطوانية ، و (الزخارف) على العظام والخشب والمعادن ، والاحجار الثمينة ، وتعددت أشكال استخدامه كمادة تزيينية ، في تراثنا العربي ، بل أصبح يمثل أفضل الاشكال التزيينية في هذا التراث ، وذلك لانه قد وجد في الخشب ، بأنواعه ، مادة طيعة له يستخدمها ليحفر عليها الزخارف والعبارات المختلفة، والتي كشفت عن مهارة في هذا الفن لاتجارى ، وان المتتبع لفن الحفر على الخشب ، وما قدمه ... الفنان العربي فيه ، في شتى أقطار الوطن العربي ، يجد تراثا حافلا بأفضل حفر على الخشب ، ويرى المفاهيم التصويرية والزخرفية فيه ، بل يكتشف فيه أيضا الصيغ التعبيرية التي تحملها الكلمات المتداخلة مع الزخارف .

ووصل هذا الفن الى درجة متقنة من الابداع في (منابر المساجد) وعلى (التوابيت) و (الصناديق) و (الطاولات) ، وعرفنا نماذج رائعة منه في البيوت القديمة التي كانت حافلة بالتزيينات الخشبية الرائعة .

وعرفنا الحفر على المعادن ، وخصوصا على السيوف القديمة ، وكانت لهذه الاشكال من الحفر اهمية كبيرة ، لانها كانت تزين بالكلمات ، وبالرسوم التقليدية المزخرفة ، وببعض الوجوه والاشكال ، وكانت تحفر بالاداة الحادة على شكل مباشر ، أو بالاحماض التي تتولى هذه المهمة .

وعرفنا الاشكال المختلفة لحفر المعدن ، وخصوصا (النحاس) ولبلادنا في هذا الفن ، نتاج رائع ليس له نظير ، وتعددت أشكاله ، وطرق تنزيل الفضة ، والمعادن الكريمة الاخرى وتوصل (الفنان ـ الصانع) الى قطع فنية رائعة ، مازالت تدهش المشاهدين .

ولهذا لم يكن تراثنا العربي غريبا عن (الحفر) ، بل كانت ابداعات الصناع اليدويين ، والفنانين التطبيقيين ، مثلا يحتذى بالمهارة والفن .

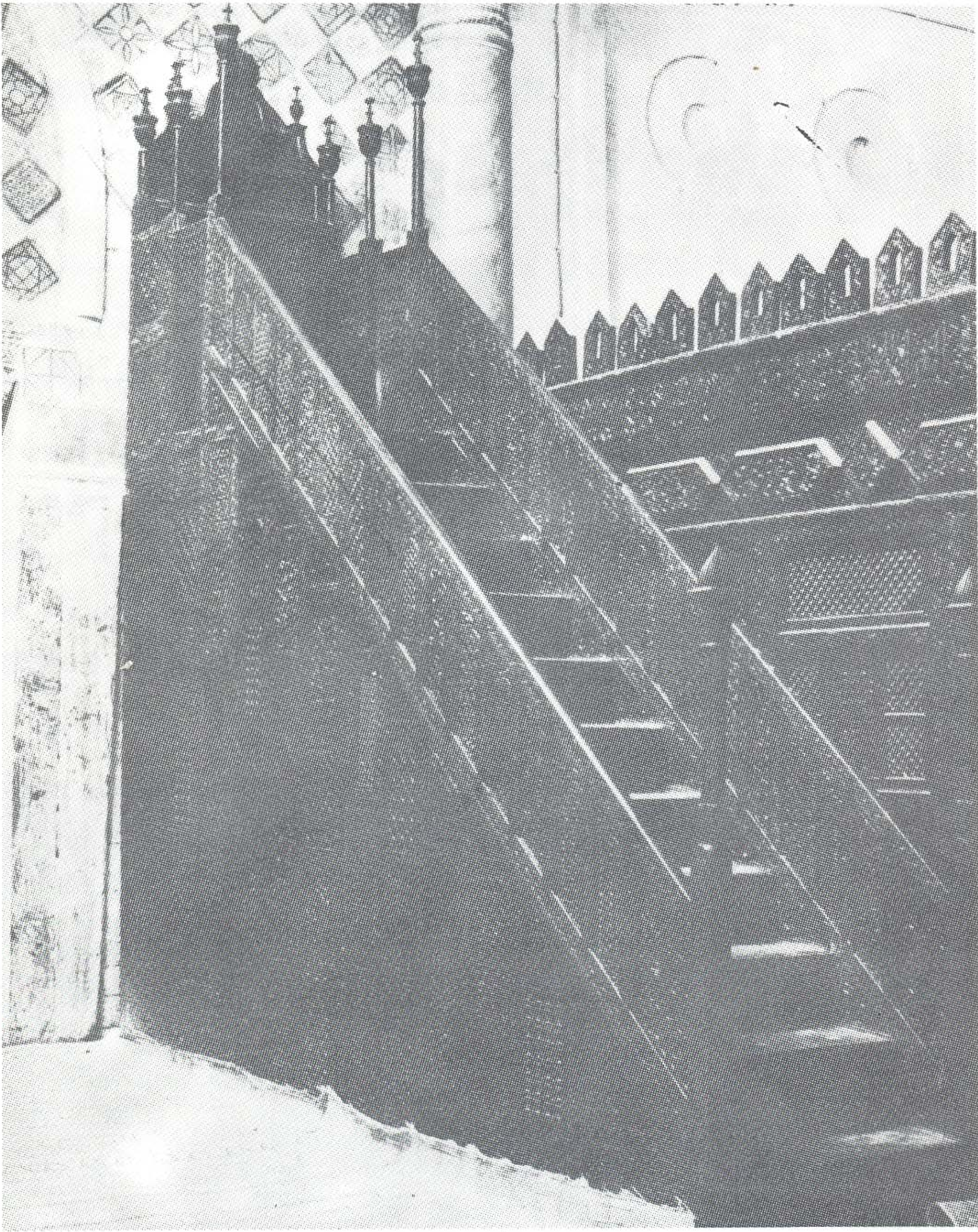
.... ولقد اكتشف الفنان أهمية طباعة الراسم المحفور باليد على الخشب أو المعدن أو الحجر ، وتعددت الصيغ التي ساعدت على نشر هذا الفن ، وعلى تطور مفهوم (الحفر) من الصيغة الاولى التقليدية ، الى الصيغة الثانية الحديثة ، وهكذا أصبحت عملية [الحفر] تترافق مع [الطباعة] ، وبدأت (مقتضيات الطباعة) وما تتطلبه من أمور تقنية تؤثر على الحفر لتبدل فيه ، ووصلنا الى مرحلة تعادلت (القيم الحفرية) فيها مع (القيم الطباعية) ، وهكذا دخل الحفر في مرحلته الثانية الفنية المحضة .

وعرفت بلادنا بعض أشكال من الحفر للطباعة ،عن طريق الراسم الفني ، أو الختم الذي يحفر ليطبع على الورق أو القماش أو الجلد ، ونحن نكتشف في طباعة القماش التقليدية بعض أشكال من الحفر للطباعة ، ونرى أيضا أن بعض هذه الطباعات على القماش ، الذي يهيء الراسم الخشبي لها ، تمثل وجها آخر من وجوه استخدام الحفر للطباعة في تراثنا ، وكذلك الاختام المختلفة النحاسية ، والتي كانت شائعة في مرحلة من المراحل التاريخية الهامة .

وأسهمت هذه في تطوير حفر خاص بالطباعة وانعكست فيها الغايات النفعية التي كانت تتطلبها طريقة الحفر وقدمت الصيغة التي تمثل الحفر في علاقته مع (الطباعة) .

المرحلة الثانية ... الفنية الحديثة

ان التطور الذي حققه (الحفر) في المرحلة الممتدة مابين عصر النهضة الاوربي ، وحتى المرحلة الراهنة ، قد أعطت للحفر أهمية كبيرة... كفن له طابعه الخاص الاستقلالي ، وهذا هو نتيجة لتأثر الحفر بالطباعة ، وتدخل المفاهيم الطباعية في تشكيل (الراسم المحفور)، وتعدد أوجه هذا الاستخدام، ولهذا نقول بأن فن الحفر قد وصل الى أقصى مراحل تطوره ، حين انتقل من (الصيغة التطبيقية النفعية) للحفر القديم الى (الصيغة الفنية) التي تولي الاهمية الاولى لانتاج الراسم (الكليشة) بشكل فني ، وللبحث عن وسيلة، تمكن الفنان من التعبير عن كل القيم الفنية الحديثة،



منبر جامع القيروان - حفر على الخشب

ليصبح فن الحفر ... فناً تشكيليا .

وقد انتقل هذا التطور من الصيغة التسجيلية التي يحفر الراسم فيها ليطبع ، كما كانت عليه الحال في الماضي ، الى مرحلة أصبح الفنان ... يتدخل في هذا الشكل التسجيلي ، ويطوره ، ليصبح قابلا للتعبير عن الاتجاهات ... مهما اختلفت أو تباينت

ويمكن أن نكتشف هذا التطور على نحو واضح فيما لو قارنا بين [لوحة تسجيلية] طبعت عن طريق راسم خشبي ، لتمثل موضوعا تسجيليا ، وبين لوحة حديثة محفورة بتقنيات متطورة .

وقد تحقق ذلك بفضل جهود فنانين عديدين ، لكن ابرزهم كان (دورر) الفنان الذي أعطى لمفاهيم عصر النهضة معنى جديدا عبر قطع حفره التي نفذت على الخشب والمعدن ، وعكست هذه التجارب الصيغة الفنية الاولى للحفر بمفهومه الجديد ، والصيغة الواقعية التي تتناول الحياة اليومية ، بعيدا عن (المثالية) التي كانت تسيطر على الفن في عصر النهضة .

وقد حقق (رامبرانت) في قطع حفره ، التي اعتمدت على (الضوء) وأهميته في تطوير فن الحفر على المعدن ، بحيث أصبح هذا الفن قابلا للتعبير عن المفاهيم الجديدة ، كالتضاد بين النور والظلام ،

والاساليب التقنية التي اتبعها حتى ينقل [الحفر] ليكون وسيلة تعبير ذاتية وخارجية ، تتعادل فيها القيم الخارجية والداخلية ، ويتلاعب الفنان بالراسم على نحو تجريبي ليساعده على عكس كل الحالات الانسانية التي يريد .

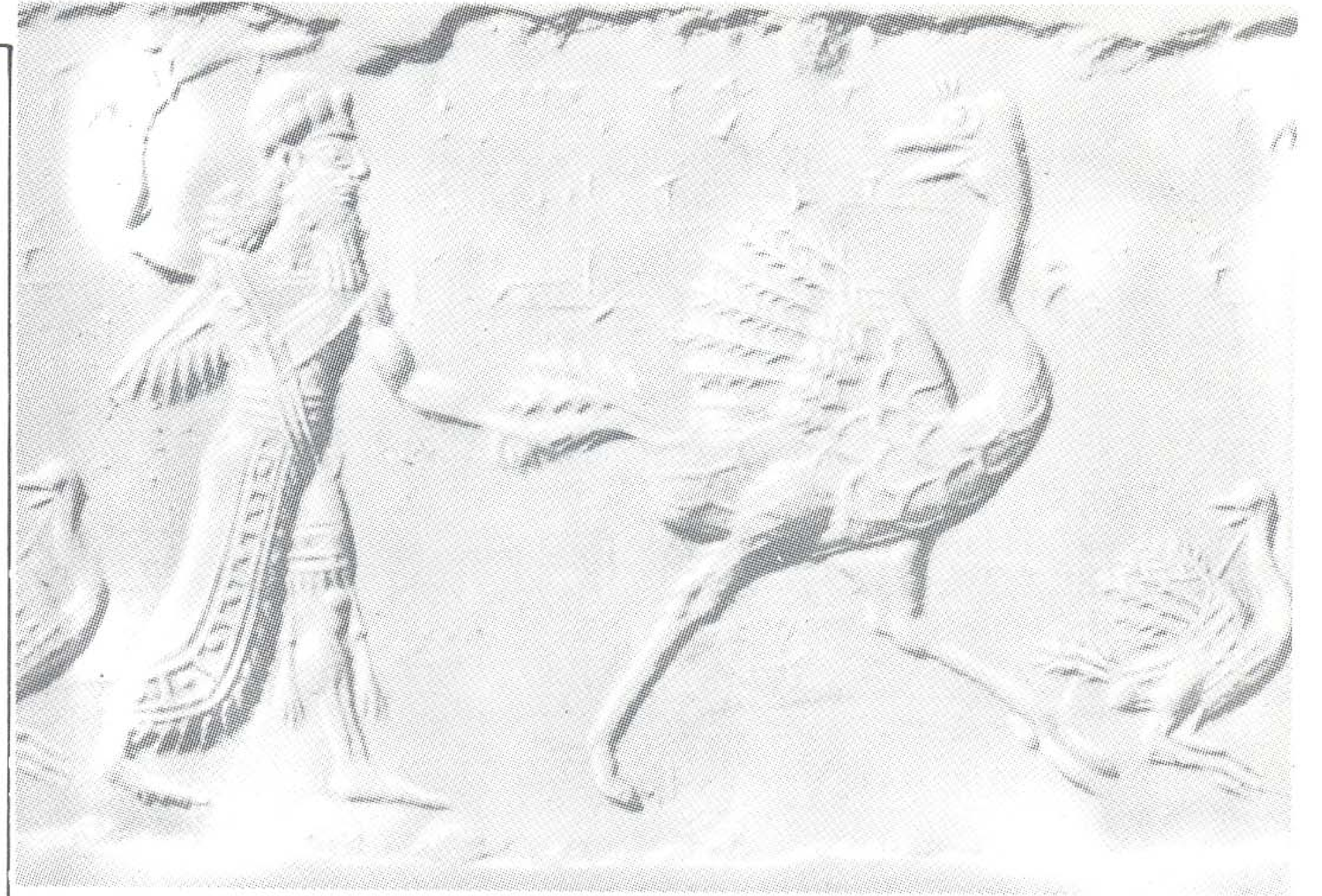
وحين جاء (غويا) ، وأضاف الى تجارب الحفر عند (رامبرانت) القيم الفنية المساعدة له على التعبير عن (أهوال الحرب) ، وتقديم لغة حفر متميزة على ارتباط بالموقف الانساني ... أوصل (غويا) الحفر الى أرقى أشكال التعبير المرتبط بهذا الموقف، وشاهدنا تجارب عديدة لحفارين في القرن التاسع عشر عبرت عن المواقف الاجتماعية ، ضمن لغة حفر خاصة .

وفي القرن العشرين ، أصبح (الحفر) على أيد كبار الفنانين التشكيليين المعاصرين والمتميزين ،قادرا على التعبير عن كل الصيغ الفنية،والاتجاهات المعاصرة، ولعب فن الحفر على الحجر أو (الطباعة الحجرية) دورا هاما في هذا التطور ، وأصبحت (قطعة الحجر) التي تمثل (الراسم) الذي يطبع ، بدون حفر بالمعنى الدقيق للكلمة ، وذلك لان الفنان يرسم على الحجر ، ويثبت ما رسم ، ومن ثم يحبره ليطبع .

وان هذه التجارب المعاصرة قد مهدت الطريق أمام المفاهيم الحديثة للحفر التي أصبحت (طباعة) أكثر مما هي حفر بالمعنى المألوف للكلمة ، ونقلت [الحفر] من صيغته الاولى التطبيقية والنفعية ، الى الصيغة الفنية التشكيلية التي أصبح هذا الفن فيها قادرا على نشر اللوحة تبعا لتعدد النسخ ، وهنا نلاحظ بأن الفنان قد توصل الى اقامة توازن بين أهمية (الحفر) على مختلف المواد ، والمعالجة التقنيةالخاصة بتهيئة (الراسم) مهما كانت مادته ، وبين أهمية طباعة هذا الراسم على الورق ، وما تتطلبه هذه العملية من تقنيات ووسائل طابعة وأحبار ، وحين استخدم (الحفر الملون) ، وتعددت الطبعات تفنن الفنانون في تقديم الصيغ التشكيلية التي جعلت فن الحفر ... فنا تشكيليا له مفاهيمه الخاصة ، والمختلفة عن (التصوير الزيتي) و (النحت) و (التصوير المائي) و (الدراسات القلمية) ... لكنه أصبح قادرا على التعبير عن كل المفاهيم الفنية ... من أشكال ومواضيع ومضامين انسانية .

المرحلة الثالثة ... مرحلة الطباعة

ولكن هذه [المرحلة الفنية] التي أعطت الحفر

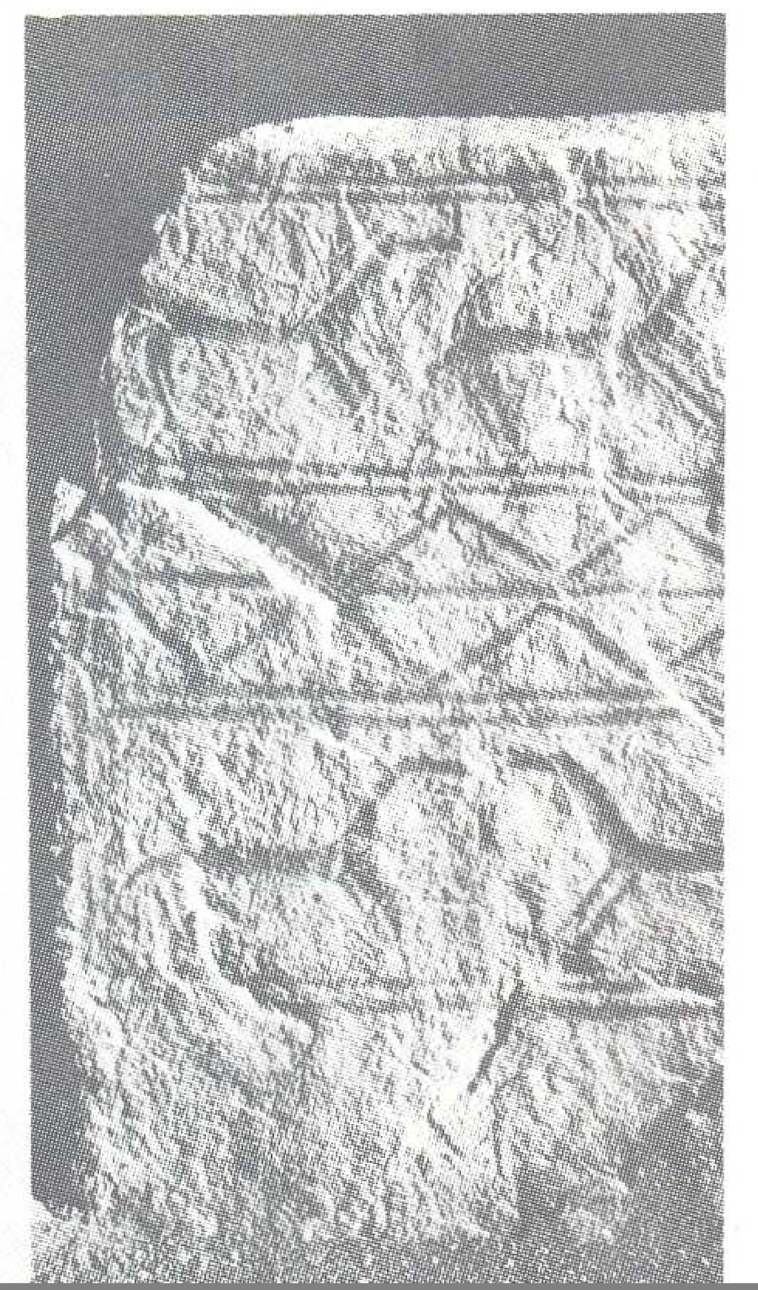


ختم اسطواني أشوري - بابلي .



جزء من ختم اسطواني يرجع إلى ٣٠٠٠ ق.م





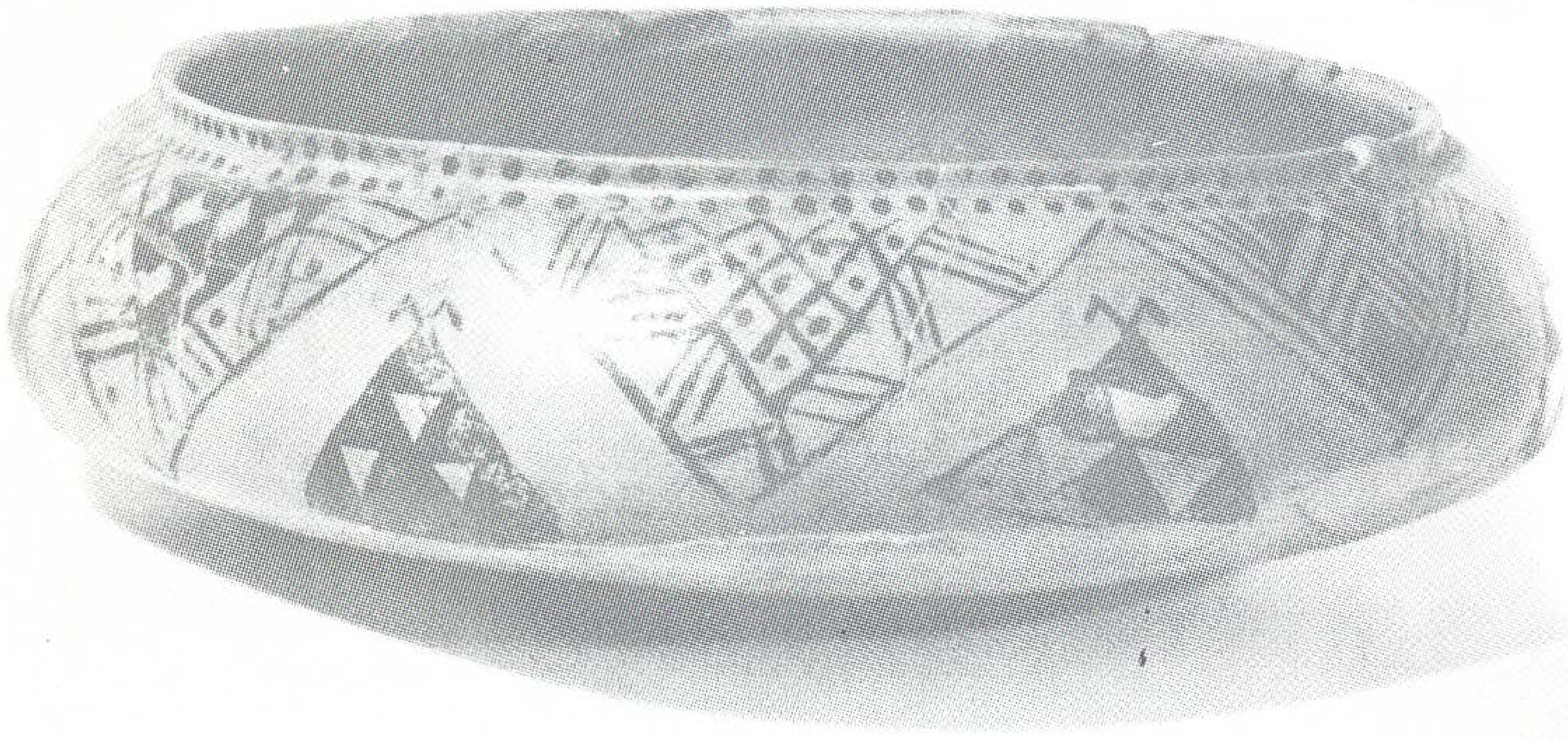
أكثر مما هي (حفرية) وبالصيغة التقليدية ، وهكذا سارت (الطباعة الحجرية) بالحفر الى اتجاه جديد كليا جعلت الحفر هو ... [فن الطباعة] ومهما اختلفت أشكال تهيئة الراسم فهي تعده للطباعة ، بل يمكن تقديم عمل مطبوع على أساس غرافيكي ، أي يملك القيم الحفرية ، ولكنه لم يحفر على الاطلاق ، بل يمكن أن يكون عبارة عن صورة فوتوغرافية ، أو قد يكون طباعة بالشاشة الحريرية ، وقد يكون عبارة عن مجرد (عمل بارز على الورق) دون أي حفر ، وقد تتداخل الصيغ الحفرية والطباعة مع بعضها لتقدم العمل .

وان المرحلة الراهنة من تطور (فن الحفر) تشهد اعتمادا كبيرا على الوسائل الحديثة المتطورة للطباعة وعلى التصوير الفوتوغرافي ، وعلى تطور (الحاسب الالكتروني) الذي أصبح يقدم لنا المفاهيم الغرافية والطباعية التي تمثل الآن أحد أهم مظاهر تطور الفن المعاصر ، ولعلنا لن نبالغ اذ قلنا بأن علما ، قد نشأ في هذا العصر يسعى الى تقديم (الغرافيك) ، وتطويره ليخدم تطور الانسان ورفاهيته ، ويبنى على دراسة علاقة المطبعة بالتصميم ، وبالمتلقي ، ليكون اعداد (التصميم) متوافقا معهما .

وان هذا التطور قد أخذ يتجه في بعض الاحيان الى أن يلعب دورا هاما في العصر الراهن الذي نعيشه، عصر (الدعاية) و (الصورة المطبوعة) والتي تقدم لجماهير واسعة الانتشار في كل انحاء العالم ، بل أصبحت المفاهيم الغرافية ، للحفر المعاصر تستخدم على نطاق واسع اذ أصبح (الاعلان) هو الاساس الذي تعتمد عليه (الحضارة الحديثة) ، وذلك لانه يطبع على نطاق واسع ويوزع ، وله أشكاله المختلفة التي تتجاوز (الطباعة على الورق) و (التصميم الفني) انه اعلان قد يكون (متلفزا) وقد يكون (سينمائيا)، وقد يخدم الاهداف التجارية لشركة معينة ، أو هو وسيلة دعائية ، وقد يلعب دورا فكريا أيديولوجيا اذا كان (الاعلان) تتبناه القوى الثورية ، ولهذا دوره الكبير المؤثر على الناس ، لانه يلعب دورا (فنيا) لرفع مستوى التذوق ، ودورا (اجتماعيا) لانتشاره على نطاق واسع ووصوله الى كل الناس ، يلعب دورا فكريا لانه يحرض ، وينقل الاهداف الفكرية والسياسية المختلفة .

وهكذا أصبحنا في عصر (الطباعة) وأصبح الحفر على اختلاف أشكاله ، يخضع للمقولات المعاصرة التي قدمها لنا الانسان المعاصر ، ولصراع القوى المختلفة في هذا العالم ، ونحن لهذا نرى أن (فن الحفر) قد عاد الى ان يصبح فنا تطبيقيا مرة أخرى ،حين ازدادت أهمية (الآلة) و (الطباعة) وما توصلت اليه


حفر على الصخر تمثل عنز الأيقدم ببساطة الخط


إناء حفرت عليه الزخارف من بوهيميا .


حفر عميق يتضمن الزخارف من المانيا

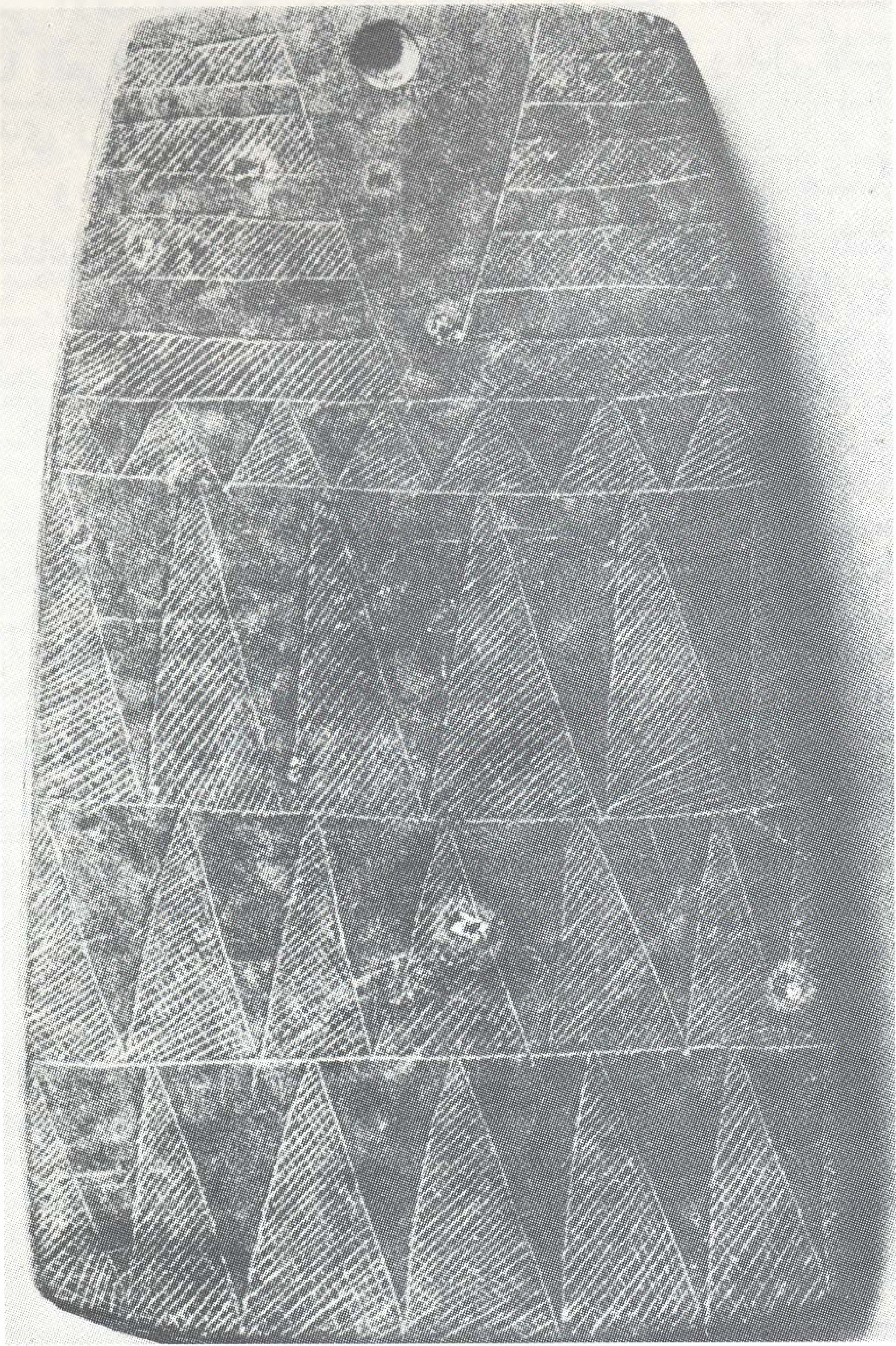
(الصورة) من تطور ، سواء كانت مرسومة ، أو لم تكن . وان القيم الغرافيكية قد أصبحت شاملة لكل هذه المفاهيم ، وبالتالي أصبح فن الحفر المعاصر ... هو (فن الغرافيك) أي أنه قد أصبح يعني (الفن الطباعي) أو كل ما يمت الى (المطبعة) بصلة ، وكل ما يسعى الفنان الى تقديمه لهذه الآلة من (عمل فني)، وان الفنون الطباعية قد أصبحت تشمل (الحفر) بجميع أشكاله على الخشب أو المعدن أو الحجر أو الشاشة الحريرية ؟ وهي تشمل كل الرسوم التي تقدم للكتب والزخارف ، وكل التصاميم التجارية الفنية ، وحتى (التصوير الفوتوغرافي) وفنون (الاشارات التجارية والرموز الغرافية ، كرموز الرياضة ، وغير ذلك ... مما جعل ميادين هذا الفن متنوعة جدا .. ولها أشكالها المختلفة تماما ... عما كان عليه (الحفر) في المراحل الاولى لنشأته أو في المراحل التالية .

وصحيح أن هناك من الفنانين من يحاول أن يبقى مخلصا للمفاهيم الفنية المحضة لفن (الحفر) ، بأشكاله الاكثر فنية وانسانية ، لكن تطور العصر الراهن في الثمانينات بدات تثبت أن التقنية الحديثة لفن (الغرافيك) قد أعطته دفعة كبيرة يتجاوز فيها كل الفنون الاخرى لانه لغة (الجماهير) الواسعة اليوم .

وان استخدام هذه المبتكرات الحديثة الطباعية ، وما تتفرع عنه من صور ورسوم توضيحية واعلانات وكاريكاتير ومن التطور المذهل للصحافة في العالم ، وانتشار التلفزيون ونقل الصور ... هذه الوسائل كلها يجب أن توجه ، وتنظم لتخدم الانسان ، وحياته الافضل كيلا تستغل من قبل اعدائه .

وهكذا فنحن في عصر جديد [غرافيكي ... طباعي] ... له دوره الواسع المؤثر على الانسان ... وله صيغه الفنية المترابطة مع دراسة (رؤية هذا الانسان) ، و (أسلوب التأثير على الجماعات والافراد)، وبالتالي أصبحنا أمام مفترق طرق كبيرة ، كيف نجعل هذه الدراسات تتجه من أجل سعادة الناس وخيرهم، وتنبيههم الى القوى المتآمرة عليهم ... أو التي تسعى لاستعبادهم ... ان (فن الغرافيك) هو فن أيديولوجي وسلاح سياسي كبير ... يزداد تأثيره في كل يوم ... في عصر (الصورة المطبوعة)(المنقولة)، أو بالاحرى عصر (الاتصالات البصرية) التي تعتمد على تهيئة كل ما يحيط بالانسان من مطبوعات ،وتكييفها مع قدرات الانسان على الرؤية والتذوق والتأثر ، وما يتولد عنها من مهام تقع على عائق (المصمم المعاصر) ، وما يحمله هذا (المصمم) من مسؤوليات جسام ... من أجل رفع التذوق ، وبناء الانسان ، وايصاله الى أن يكون حذرا ومتنبها ، لكل اعدائه ، يسعى الى الحياة الكريمة ، ليصل المصمم الى الغاية المنشودة والتي قصد فيها الدفاع عن الانسان ، حتى لاتغرق سوق الدعاية ... بالسموم التي يبثها أعداء الانسانية والشعوب ، الذين يريدون الترويج لسمومهم، ويستعملون الآن أرقى الوسائل وأكثرها قدرة على التأثير .

وهكذا اصبحنا أمام عصر جديد كليا ، من حيث المفهوم الذي أخذه (الحفر) ... حتى أننا بدأنا نرى كل الدراسات النقدية تبتعد عن استخدام هذه الكلمة ... لتحل محلها كلمة أخرى ... (الغرافيك)، أو الفنون المرتبطة بالطباعة على اختلاف اشكالها ،وهي تشمل كل ما أنجزه الفنان ليقدمه للمطبعة ، وليتعامل معها ويتفهم امكاناتها وحدودها ، في هذا العصر الذي تطورت فيه أشكال (الطباعة) وارتبطت بأمور شتى لا حصر لها وان في هذه الاشكال التي نراها تزداد انتشارا ... يكمن سر من أسرار المستقبل ... انه سر عصر جديد نحن في بدايته تلعب فيه (الطباعة) دورا كبيرا ... وكبيرا جدا ، وخصوصا بعد ان ادخلت عليها التحسينات التقنية القادرة على تقديم كل ما نطمح لبلوغه ، وايصاله للناس من فكر وفن وموقف .



زخارف هندسية حفرت على الحجر .

٢

لمحة عن نشأة فن الحفر وتطوّره

علي الخالد

ان الفن هو المقياس الاكيد ... لتطور الحضارات على مر العصور ، وهو النشاط الانساني الذي لا يضاهيه أي شيء ، يساعد على تكون الحضارات عبر آلاف السنين ، وهو المجال الرئيسي الذي يقدم لنا المعرفة عن عادات وتقاليد الشعوب ، ويدل على مدى رقيها عبر الزمن .

وهو - ان دل على شيء - فانه يدلنا على مدى التفاعل بين العناصر الاساسية المكونة للفن ، وعلى طبيعة العلاقات التي تربط بين الفنان والمجتمع ، هذا المجتمع الذي عاش فيه الفنان صاحب تلك الآثار الباقية من غابر الحضارات .

ان الطبيعة الاساسية للفن ، يمكن أن توجد ... في انتاج الاشياء التي تلبي الحاجات العملية ، وفي التعبير الخاص بالأفكار الدينية والفلسفية ، ولكنها تتجلى أكثر في طاقة الفنان لخلق عمل تركيبي منسجم، فهو ليس في عالم الرغبات العملية وحدها ، ولافي عالم التخيل والمزاج ، وانما هو في هذه التناقضات التي يصادفها الفنان في الكون الفسيح ، وفي محاولاته لادراكه .

ولما كان الفن افضل طريقة للتعبير توصل اليها الانسان منذ فجر التاريخ في كل جيل من الاجيال ، فقد تمكن الفنان من أن يصنع الاشياء التي تلبي حاجاته ومتطلباته ، وتحافظ على بقائه ، وخلق الرموز ، واللغات المتنوعة ذات الوسائل التعبيرية المختلفة ، حتى يحيط بالكون ويفهمه ، ويتمرد على ظواهره ، وبالرقص والحركات عبر عن شيء ما في أعماقه ،وكذلك بالغناء والرسم والتشكيل .

ولقد استخدم الانسان البدائي ماكان يحيط به من أدوات ومواد ، مثل القرون ، والانياب وحجارةالصوان القاسية .. كي ينقش أولى مآثره ويحفر .. أولى ابداعاته .

ولعل دوافع الانسان الى الرسم والنقش كثيرة لا تحصى ، وتعددت النظريات التي تحاول تفسيرها ، وعلى أية حال ، فقد قام الانسان في العصر الحجري القديم بنقش ... جدران الكهف الصخرية ، ليترجم في هذه الرسوم جميع مشاعره وأفكاره عن الحياة ، وليطرد البلاء الداهم أو يحقق المتعة في سهراته مع أبناء عشيرته وأولاده ، وكان يداعب الزمن الكئيب بخطوط وزخارف ، على زوايا الصخور ، وزخارف منقوشة بطريقة الحفر الغائر ، وبعمق غير منتظم ، يحاكي بها حركات الشمس والنجوم .



ثور وحشي من كهف التاميرا .

وفي لحظات البرد الشديد ، يأوي الى الكهف ، ويصارع الزمن ، بما قد بدأه بالامس من زخرفة على أطراف الاوعية ، والكؤوس والاواني ... زخارف مشوقة مشوبة بما كان قد توصل اليه من أكوان ترابية وصحراء مزرقة مستخدما عناصر مما كانت تعطيه الطبيعة أغلبها من الحيوان ، مثل الثيران والغزلان والتيوس الجبلية ، هذه الاوعية كان يصنعها لتلبي حاجاته اليومية ، في معركة البقاء ، أما الزخارف فهي لتلبي الحس الجميل الذي يشعربه وسط كون جميل.

ولقد زخرف مقابض السنان ، ونصلات الفؤوس، ومقابض السيوف ، بما تراكم في ذهنه من قيم خطية ، ورموز وشعوذات ، لعلها تعطيه القوة والقدرة على النيل من خصمه واصابة فرائسه .

ومهما تعددت نظريات العلماء في تحليل الدوافع لدى الانسان البدائي فهي ان دلت على شيء فانما تدل على مدى الانسجام بين الانسان والعمل الفني خلال مرحلة الخلق .

واذا تقدمنا قليلا في تطور حضارات الشعوب فانا نجد دلالات كبيرة على رغبة الانسان منذ أقدم العصور للوصول الى طريقة (الحفر) المثلى التي تلبي حاجاته ومتطلباته في مواضع عديدة في سبيل تقدمه مع الزمن، فقد اخترع [الختم الاسطواني] الذي نستطيع أن نسميه أول مظهر تجسدت فيه الطباعة في العصر القديم ، والختم الاسطواني مؤلف من اسطوانة من الحجر الصلب أو الزجاج أو الفخار المشوي ، يحفر على سطحها الرسوم والرموز والكتابات ، حسبما صنعت ولكي تلبي حاجة ، وقد تكون بطريقة الحفر الغائر أحيانا ، وبالحفر النافر أحيانا أخرى ، وتدفع هذه الاسطوانة الصغيرة بشكل دوراني فوق قطعة مسطحة من الطين الصلصال الذي يأخذ بدوره وبشكل معكوس ، ما كان قد حفر على الاسطوانة ، فيكون ذلك ختم لاله أو رقيم على جرة الرسائل ، للآلهة أو الملوك ، والختم الاسطواني غالبا ما يعلقه الملك على صدره كما يعلق المختار في عصرنا ختمه النحاسي على أحد جوانبه ليكون جاهزا للطلب ، وحريصا عليه من الضياع .

وفي الفترة اليونانية والرومانية استخدم الانسان بطاقات الدعوة لمناسبات الاعراس والافراح ، والاحتفالات لتنصيب ملك ، أو عقد قران لاثنين من علية القدم ، قبل أن يصل الانسان الى اختراع الورق ، فكانت بطاقة الدعوة على شكل قطعة مربعة أو مدورة من الصلصال المشوي يطبع على وجهها الاول صورة صاحب الدعوة ، وعلى الوجه الثاني المكان ، ولما كان الامر يتطلب أكثر من خمسة آلاف نسخة ، فقد صنع لهذا الغرض عمود مربع أو دائري من الصلصال ينتهي برأس مسطح ، حفر عليه الرسم الاصلي ، الذي كان يضغط على وجه قطعة الصلصال لتطبع الرسم المطلوب ، قبل أن يصار الى شويها بالفرن الخاص ، وهذا قد حلت محله في عصرنا الحاضر الاختام التي تضغط على قطع الشمع الاحمر لبعض طرود البريد الخاصة ومنها مايضغط على قطع الرصاص لاغراض الصيانة الصناعية ، أو الختم العادي الذي يحمل شعار مؤسسة او نقابة أو مدرسة مما يطبع على الورقة الرسمية .

ومن محاولات الانسان الجادة على مر العصور للوصول الى فن الطباعة والكتابة ما أكتشف في بلادنا من آلاف الوثائق ، والدلائل ، على الالواح والرقيمات بالكتابة المسمارية ، والتي كانت تحفر ضغطا على سطح قطعة من الصلصال الطري ، بواسطة رأس مثلث من الخشب يترك أثره على القطعة الطينية باتجاهات مختلفة ليؤلف كلمة ذات معنى ، أو رسما ، ونقوشا ، ذات مدلولات خاصة ، وهذا ما طبعت به أبجدية (رأس شمرا) ، وألواح الرقيمات الاخرى ، وقد ناب هذا الرأس القصبي المثلث الشكل ، في ذلك العصر عما تمتلكه آلة الكتابة والطباعة من أسنان وأحرف وأرقام معدنية في العصر الحاضر .

ولقد غمس الانسان بصمات يديه بدم الفرائس ، وبعض الالوان ومهرها على جدران الكهوف ومداخلها وهذه ظاهرة مازالت منتشرة عند بعض الاقوام حتى عصرنا الحاضر ، فالرجل يغمس يده بدم الاضحية ، ويطبعها على باب داره ، وأرسل الانسان القديم بصمات يديه على أشياء كان يرسلها الى أخيه البعيد ، كأنه يريد أن يضع مهر البريد على الطرد في المراسلات العصرية ، الى أن اكتشف اليابانيون في القرن السابع

عشر بصمة الابهام اليسرى وتفرد الانسان بها ، فصارت تمهر على بطاقاته ووثائقه الشخصية وصارت تعتبر وثائق للكشف عن الحقائق الجنائية ، والتقصي في الجرائم الغامضة .

والانسان بطبعه يحب الطباعة عن أصل ما ، لكونها أشبه ما تكون تقليدا عن الاصل ليحاكي الشكل المحفور، كطبع بصمات اليد عند أطفال المدارس والاطفال يضغطون الورق فوق قطع النقود المعدنية ، ويلامسون هذا الضغط بقلم الرصاص لكي يطبعون الرسم المنقوش ويتلهون به ، ويحفرون قطع البطاطا بأشكال هندسية ، ويلونها الطفل ويضغطها على الورق لتعطي اشكالا جميلة ، تعتبر بداية فن الطباعة الخشبية على القماش في العالم .

ولا زالت قبائل كثيرة تتبع عادة الوشم على أعضاء الجسد في الوجه أو الذراع لترمز الى القبيلة أو للتزين ، أو لطرد البلاء عن حامل الوشم ، وصدف أن سألت والدتي لماذا وضعت الي هذا الوشم على يدي اليسرى فقالت : لنعرفك ان مت وقطع راسك شأن كل اخوتك ، وهذا ما كان يجري أيام الحروب العثمانية ، كأنها تريد أن تمهر الاولاد برسم صغير على شكل غزال مطبوع على ظهر الكف الايسر ، مما ينوب سابقا عن البطاقة الشخصية في أيامنا هذه ..

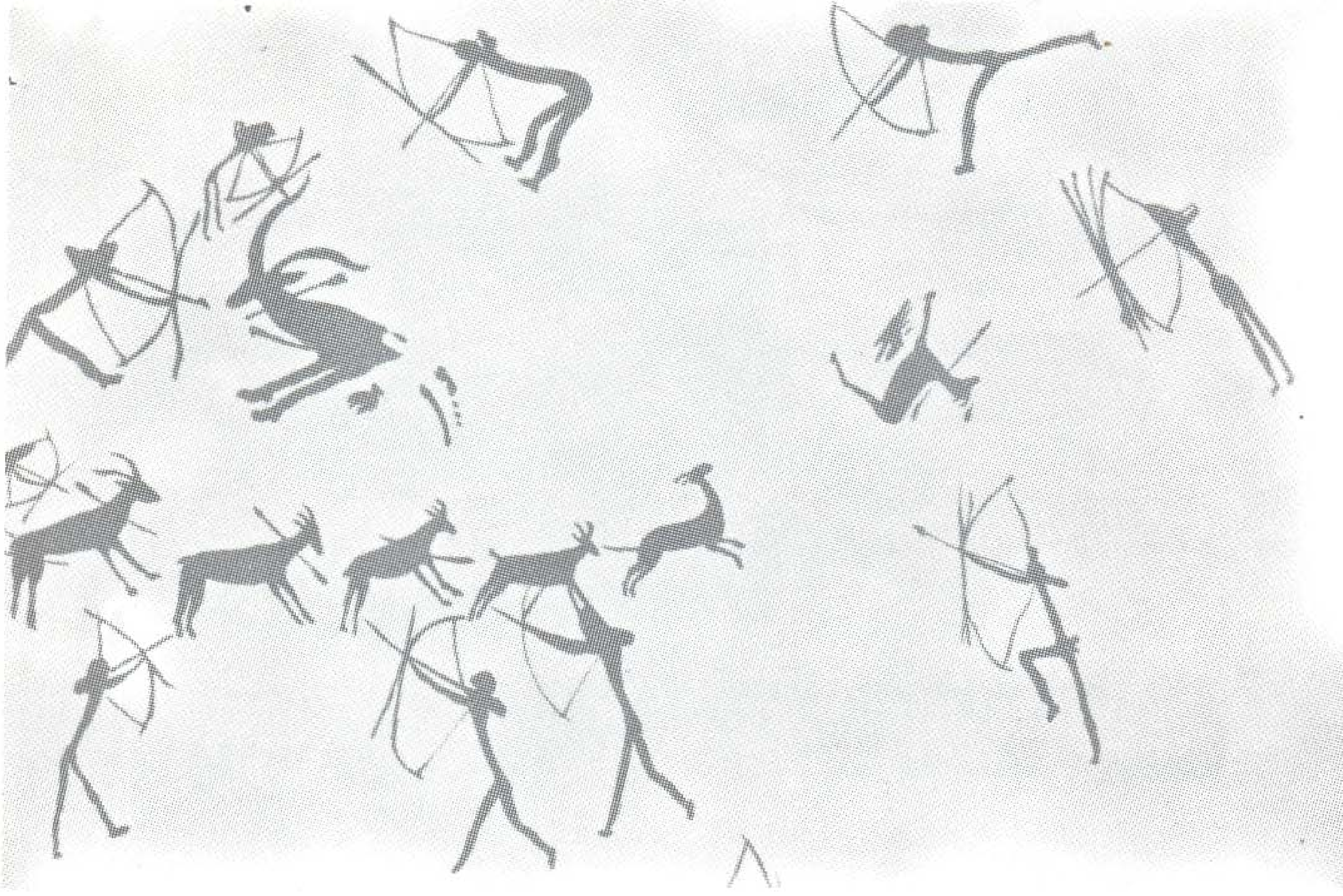
وفي صحرائنا العربية تعتمد كل قبيلة ، رمزا مصنوعا من الحديد يسمى الوسم يحمى على النار وتوسم به أكتاف المواشي لكي لا تضيع في قطيع اخر .

وفي سورية طبع القماش بواسطة الاسطوانة الحجرية الملونة ، وبواسطة مكعبات ومستطيلات من الخشب اللين الذي يحفر على احد سطوحه [رسم] يغمس باللون ويطبع على القماش ، ثم يأتي اللون الثاني والثالث حتى يكتمل الرسم بشكله الصحيح ، وألوانه المناسبة تعتبر بدايات فن الطباعة في عصرنا الحديث وكانت الاقمشة السورية تطلب في كافة أصقاع الدنيا باسم القماش الدامسكو الملون نسبة الى دمشق .

والحقيقة أن الانسان منذ آنس النار واستوطن الكهوف وهو يسعى جاهدا للحفاظ على أعماله المأثورة وأفكاره على نحو ما قد عرف حيث جاهد على مر الاجيال للوصول الى صياغة الحرف واختراع الورق .

وقد حفر الرموز والاشكال على الحجر والصلصال والخشب ، وما لبثت الكتابة أن صارت تسجل باليد على أوراق النباتات ، واختصت طائفة من الناس بمهمة الكتابة عرفوا بالكتاب ، وكانوا يخطون كتابا كاملا بالقلم ، وكان ذلك يتطلب زمنا طويلا وقد يستغرق شهورا .

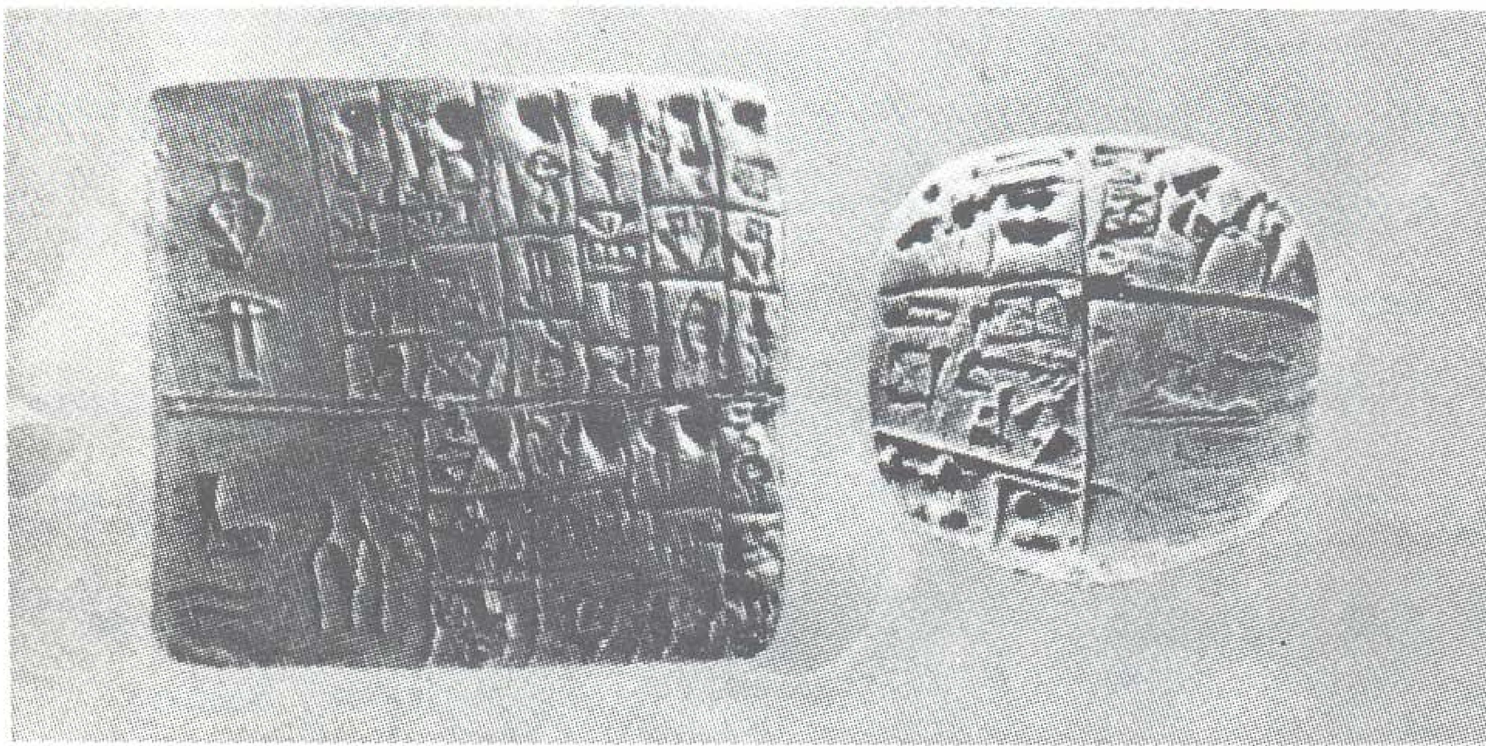
وفي القرن التاسع الميلادي اخترع الصينيون قطعا خشبية لينة تحفر عليها الكلمات والشخص الذي



نماذج أخذت من الكهوف في العصر الحجري القديم



ختم اسطواني من أوروك



كتابات محفورة يرجع تاريخها إلى ٥ آلاف سنة



كتابات محفورة لرقم قديم

كان يتولى الطباعة ، هو الذي يتولى حفر الكلمات ، علما بأن الكلمات كانت تحفر على الخشب بشكل معكوس حتى تكون الكلمات عند الطباعة صحيحة على الورق ، حيث يطمس الوجه المحفور بالحبر، ويرصع على الورق ، ويفرك بأدوات ملساء حتى يأخذ الورق الرسم المطمس بالحبر فتكون عملية الطباعة هذه قطعة تطبع بعد قطعة حتى تشكل السطر ، كما أن الصينيون اخترعوا في النصف الثاني من القرن السابع عشر شكلا متحركا هو الشكل الذي يمكن استخدامه المرة تلو المرة من أجل تشكيل كلمات جديدة ومختلفة ، حيث صنع الشكل في بادىء الامر من الصلصال والخشب ثم من الرصاص والمعادن المخلوطة .

ولقد تراكمت أجيال عديدة من أجل الوصول الى فن طباعة الحرف والشكل على الوجه الذي نراه الان ، وكان (للالمان) دور كبير في التسابق الحضاري في هذا المضمار حيث اخترعت الاحرف الرصاصية المتحركة عام (١٤٤٠) على يد (جوهان جوتنبرغ) الذي استخدم لاول مرة مكبسا يدار باليد بذراع ذي حركة حلزونية بدلا من الاسلوب الصيني الذي يعتمد على الكتلة الخشبية المضغوطة باليد ، واخترع (جوتنبرغ) قالبا يدويا لصب الحروف من الرصاص المصهور، وسهر على تطوير حبر خاص يسهل استعماله مع هذه الحروف المعدنية حيث قام بطباعة أنجيل بالاحرف اللاتينية (عام ١٤٤٥ م) ثم أعقبه (وليم جاكستون) الانكليزي الذي طبع أول كتاب بالانكليزية (عام ١٤٧٥ م) ، وفي القرن الخامس والسادس عشر كانت حركة المجتمعات الحثيثة نحو التطور والتقدم وهي فترة الحروب الداخلية في اوربا وظهور الملوك والامراء وسيطرة الكنيسة على الحكم والمجتمع ونمو الرغبة عند رؤساء الكنائس والملوك للبحث عن الشهرة والتعبير عن السلطان والهيمنة ، فقدم الفنانون في هذه الفترة محاولات عديدة لبدايات ، أخذت الوقت الوافي متمثلة بالحفر المباشر على الخشب والجبس والجذوع الملساء ، التي حفرت عليها الرسوم والاعمال لتوضع في الكنيسة أو في بيت الملك تقربا منه أو خوفا من سلطانه .

في هذه الاثناء كانت طريقة حفر النحاس بواسطة الطرق شائعة وهي الطريقة التي نسميها النقش على النحاس بالازميل حتى وقتنا الحاضر ، الى أن اخترع الالمان والهولنديون رأس المنقاش أي قلم النقش وهو الاداة ذات الرأس المعين الشكل الذي يحفر النحاس بشكل مباشر بدون عملية الطرق ، وذلك بدفعه الى الامام بأصابع اليد على سطح المعدن .

ولما كان لتطور الكتابة الآلة الطابعة من اثر كبير على


لوحة حفر للفنان غويا من « أهوال الحرب »


تمثال الكاتب المصري


حفر على النحاس وتظهر اللوحة المطبوعة وبجانبها الرسام

الحفر المعدني الذي يرتبط بالمكبس عند مرحلة الطباعة، فقد قفز فن الحفر من النقش الى الطباعة وتعددت النسخة ، وقد تحقق ذلك وبشكل بارز على يد الفنان الالماني (إلبيرشت دورير) وبعض الفنانين الهولنديين والاسبان مثل (رمبراندت) ــ و (غويا) .

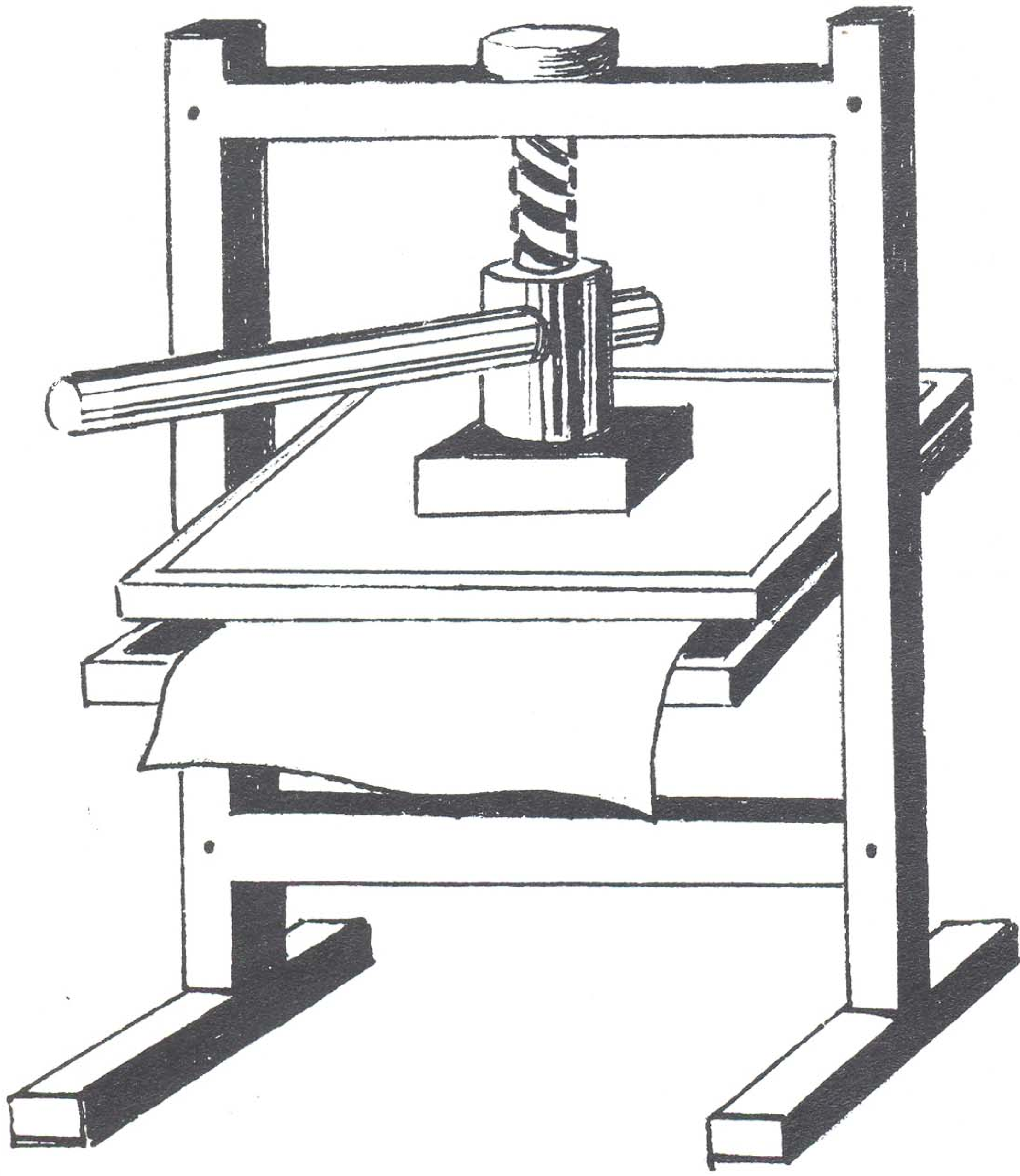
لقد لاحظ (دورير) أن للحموض قدرة على حفر المعدن وتفتته ، فأسرع الى طرح المنقاش ، هذه الاداة التي تحتاج الى ضغط شديد على الاصابع ،واستعاض عنها بالاسيد الذي يلعب دورا كبيرا في حفر الخطوط المرغوبة ، ويحقق تقنية لا يتمكن المنقاش من صنعها في مساحات من العمل الفني المراد ، وكان لملاحظته (دورير) ومثابرته على البحث والاستقصاء أثر كبير في اكتشاف تأثير (الصمغ العربي) على السطح المباشر للحجر الرسوبي ، ودور الدهن الممزوج بالسواد الذي سمي بالحبر أخيرا وأثر الخليطة الممزوجة من صمغ وحمض على تعميق هذا الحبر في السطح العلوي للحجر ، واغرورقت عينا (دورير) عندما رفع الورقة للمرة الاولى من على سطح الحجر المرسوم ليرى التجربة قد توجت بالنجاح فقال : [نستطيع اذن أن نصل الى كل مكان في يوم واحد] وكان يعني اننا نستطيع ان ننسخ أعدادا كبيرة ونوزعها الى امكنة كثيرة للعمل الواحد وفي وقت واحد .

هكذا استطاع الفنان (دورير) أن ينتقل من الحفر على المعدن بواسطة المنقاش الى الحفر بالاحماض ونحن نعلم الان أن لكل معدن حمض خاص يؤثر فيه ويتآكل به ، وهذا الحفر أسهم الهولنديون والاسبان وعملوا على تعميقه وتطويره والوصول به الى مصاف الفنون الجمالية التي خدمت الانسانية حتى الان .

أما النوع الاخر الذي انهمك الانسان على تطويره فهو الطباعة الحجرية مما يسمى عالميا (ليتوغرافيا) وهذا النوع الاصيل من الفن الذي أسهم في تفتح الروح التحررية ، والثقافية ، لدى أغلب الشعوب ، وخاصة في القرن الثامن عشر والتاسع عشر ، حيث التقدم والتطور السريع للانسان . أما بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان الرسم المطبوع قد أخذ انتشاره في العالم في بداية القرن التاسع عشر والقرن العشرين في بلاد الصين واليابان وبالطرق اليدوية قبل ان يصل العالم الى اختراع آلة الطباعة الحديثة .

ولقد تثبت أن للطباعة الحجرية الفضل الكبير في كبار الاعمال الغرافيكية في القرن التاسع عشر حيث أبدع ولا يزال يبدع كبار الفنانين الاعمال الليتوغرافية الرائعة .

وترجع (الطباعة الحجرية) الى عام (١٧٩٦) حيث اخترعها شخص الماني ليس هو بالفنان أو الحفار واسمه (ستيفليدر) ، ولم يكن اختراعه من أجل



المطبعة اليدوية التي كانت تستخدم لطباعة الأحرف .



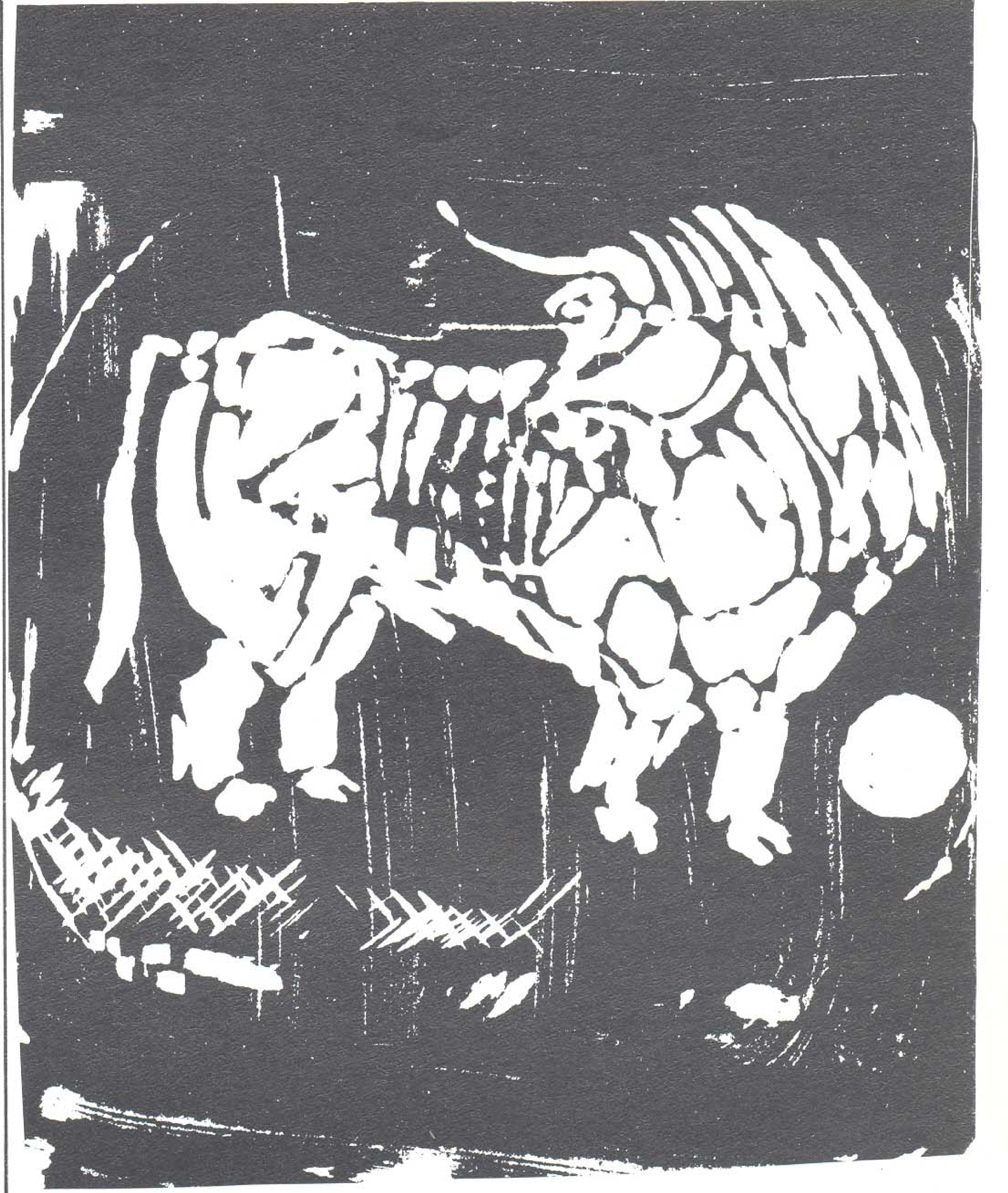
حفر على المعدن للفنان رامبرانت

غايات ابداعية أو تصويرية ، اذ أنه ابن أحد كبار ممثلي المسرح في ميونخ بألمانيا ترك دراسته في الحقوق ليتفرغ لكتابة نصوص المسرح ولاسباب مادية لم يتمكن من طباعة نصوصه هذه نظرا لغلاء النحاس وكان يبحث ويسعى الى طباعة نصوصه بنفسه حيث راودته فكرة استعمال اجمل أحجار منطقة (سولينهوفين) الكلسية في وادي آسار بألمانيا حاول هذا الباحث العمل على هذا النوع من الحجر الكلسي الناعم الملمس ، ولكن بطريقة الحفر النافر ، الطباعة حروفه وكان يكتب حروفه معكوسة بواسطة خلائط من الفرنيش الدهني اللزج مع الصابون والشمع الطري وهباب الدخان الاسود وبعد أن ينتهي من الكتابة يبدأ بحفر الاشكال بين الاحرف بطريقة الماء القوي ، فيتآكل ما ليس له علاقة بالحروف وهذا شبيه بطريقة الحفر على الخشب أو اللينو أي الحفر البارز وهكذا من تجربة الى اخرى وبتضافر الجهود على مر الاجيال توصل الانسان الى اكتشاف طريقة للطباعة لاحاجة لها للحرف البارز وذلك بواسطة استعمال الصمغ العربي والاسيد الحارق وهذا ما قد طوره (دورير) .

وهذا الفن ، الذي ظهر الى الوجود نتيجة تطور الانسان منذ عصر الكهوف والعصور لوسطى ومرورا بتطور العالم السريع بعد الحرب العالمية الثانية لى اعصرنا الحاضر تعرض هذا النوع من الفن الى مسميات مختلفة أحيانا ، كان يدعى بالحفر وأحيانا الرسم المطبوع ودعي بالتصميم المطبوع وسمي بفن الغرافيك أو الرسوم المطبوعة من الواح ملونة خشبية أو معدنية ، وبالتالي فكلمة حفر غير دقيقة ، ومتسعة وكلمة طباعة غير كافية أيضا لكي تعرفنا على هذا التوع من الفن فكلمة (حفر) ليست الا مرحلة واحدة من مراحل عديدة ، وكلمة (طباعة) كذلك مرحلة واحدة من مراحل هذا العمل الفني قبل أن يعالج ويخرج الى النور لتراه العين .

ويتميز هذا الفن بخصائص فريدة ، عن سائر الفنون التشكيلية الاخرى حيث كانت اللوحة المطبوعة ، ولازالت أقوى من الكلمة في الدعاية الاجتماعية والدينية والسياسية والثقافية ، وكما كان هذا الفن جنبا الى جنب مع العلوم والتقنية في ظروف لم تكن المطبعة في الخدمة العامة بعد .

ان لفن الحفر أهمية تشكيلية خاصة من جهة الاعتبارات الجمالية ، وذلك لمقدرته التعبيرية والبساطة التي تحقق الاتصال بين الفنان والجمهور ، الى جانب ان لفن الحفر ميزة الانتشار ، والوصول والاقتناء الى الجماهير العريضة على نطاق واسع ، وفي أكثر من بلد في آن واحد ، حيث ينسخ من العمل الفني الواحد أعدادا وفيرة ، وهذا ما يساعد ويساهم في مهمة



طباعة على الحجر بطريقة الصمغ العربي



طباعة على الحجر للفنان غويا من مجموعة مصارعة الثيران .

توسيع الحياة الفردية ، وادماجها في حياة الجماهير ، فيكون بذلك أكثر قدرة على التأثير في المجتمع وتطوير الذوق والوعي بين الناس .

ولقد أخذ هذا الفن مكانا مرموقا بين أنواع الفنون التشكيلية ، اهتمت به جميع دول العالم واستخدمته في مجالات متعددة مثل الصحافة ، ورسوم الكتب ، أي الرسم المصاحب للنص ، والاعلام ، والدعاية ، والرسوم المتحركة ، وغلاف الكتاب ، وأغلفة الصناعات المتنوعة .

وكان (فن الحفر) يقف الى جانب البندقية ، خلال الثورات السياسية والانتفاضات الوطنية في بلاد أوربة والشرق ، مما ساعد الحفر على أن يفرض وجوده على نطاق عالمي ، ليسهم في التوعية الفكرية ، الى جانب تطوير الذوق الجمالي لدى الانسان ..

ولما كان لهذا النوع من الفن من احساس خاص في الرؤية الجمالية ، تذوقته الطبقة المثقفة ، والذواقة للفن في دول العالم المتحضر ، فقد انتحى عدد كبير من فناني العالم ركنا دافئا من مراسمهم خصوصا للعمل في مجال الحفر والطباعة في مختلف الطرق المعروفة للحفر كطريقة الحفر على الخشب والحفر على المطاط، والحفر على المعدن من نحاس وزنك وصفيح ،والطباعة على الحجر والشاشة الحريرية ، وغير ذلك من طرق الحفر المتعددة .

وفي عام (١٩٣٢) صادف (بيكاسو) صديقه (روجيه لاكوريير) الذي أطلعه على مطبعته الفنية في هضبة حي المونارتر قريبا من كنيسة السكري كير وهو الحي المعروف لتجمع الفنانين في باريس ، وفي هذه المطبعة عمل عدد كبير من الرسامين والنقاشين المشهورين مثل (بيكاسو) و (براك) و (روو) و (دوران) و (ميرو) ، وغيرهم ممن عمل في هذه المطبعة اليدوية التي لازالت قائمة حتى الان .

وفي هذه المطبعة ولاول مرة يحفر بيكاسو مجموعته الحفرية الاولى المؤلفة من مئة عمل مطبوع ، وبعد ذلك حفر لوحة مصارع الوحوش ، وهكذا اصدرت من هذا المكان مجموعات من الكتب ، التي زينت برسوم لبيكاسو يذكر من هذه الكتب كونغورا ـ وجسم ضائع الذي الح على طلبه (غوستاف جيلي) في برشلونة ، وكتاب الشحاذون لو نلوك وطبعت رسوم غثيرة (لروو) و(مايول) وفي عام ١٩٣٢ اصدر الناشر السويسري (سكيرا) كتبا ، واشعارا مزينة برسوم لماتيس وسلفادور دالي وقد احتاجت هذه الرسوم الى الخشب الملون الذي أعده خلال ثلاث سنوات .

أما النقش على المعدن فكان لاكوريير مأخوذا بطريقة الحفر بالسكر الاسود هذه الطريقة التي تفوق بها على غيره تلك الطريقة التي تمكن الفنانين من نقل العمل الفني على المعدن وكأنه ينقله على الورق ليصار الى طبع آلاف النسخ عن الاصل المنقوش ومنذ ذلك الحين صارت الكتب المطبوعة تزود بطبعات من أعمال فنانين ذات فتنة وجمال مثل أعمال (سيغونزاك) و (ميرو) و (بوفيه) وغيرهم .

وأهم من تعاملوا بطريقة الحفر سواء على المعدن أو الحجر أو الشاشة الحريرية أو الخشب أو الكاوتشوك ، والذين قدموا لنا أعمالا تشهد بالقدرة والخلق الفني المبدع : (غويا) الاسباني ، (رمبرانت) الهولندي ، و (تولوز لوتريك) و (رنوار) ومن اليابان (هاماغوشي) الذي يعمل بطريقة السوداء وهي طريقة خاصة .

ومن النرويج (فيردونالد) الذي يحفر على الواح نحاسية بمقاييس تزيد عن المتر والنصف ، ولقداسس (بيكاسو) في جنوب فرنسا محترفا خاصة لاعمال الطباعة على المعدن ، وكان يستدعي عدد من الفنانين الطباعين ليطبعوا له أعماله ، وفي مطبعة خاصة (لبرنار بوفيه) تصدرت مجموعة القصائد لبودلير ..

أما في بريطانيا فقد أقام (هنري مور) مطبعته التي قام بطبع أغلب ما رسمه وبيده وبمساعدة فنانين اخرين ...

وهكذا يشق فن الحفر طريقة وسط أنواع الفنون العديدة ليسهم دوما في اضفاء الجمال على هذاالوجود، وليسهم في بناء الوعي الانساني ، وليكون حرفا من كلمة وقف الظلم على بني الانسان .

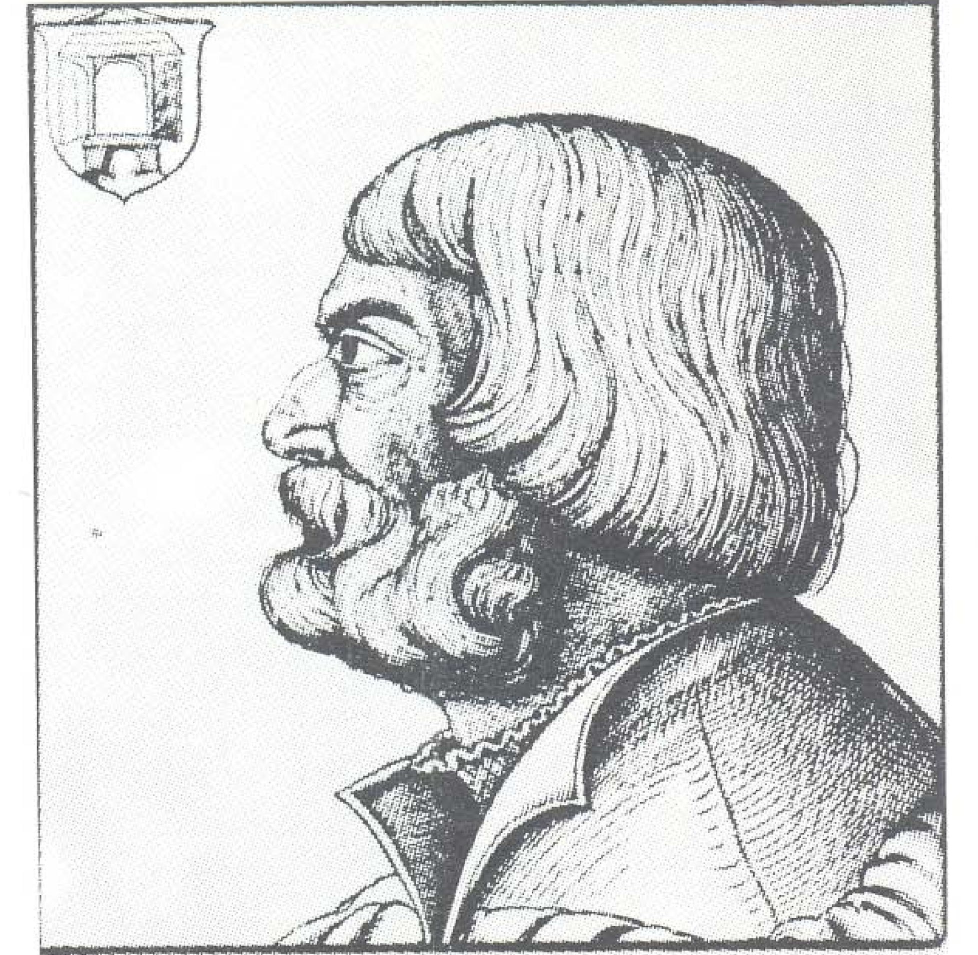


صورة توضح الرسم على الحجر ، والعمل المطبوع

٣

واقعية دورر بين الحفر... والتصوير الزيتي

اعداد: الحياة التشكيلية



الفلاحون.. يرقصون للفنان «دورر» حفر على المعدن

ندر أن تملكت (روح البحث) فنانا وقادته الى الانتقال من بلد لاخر بحثا عن الحقيقة الفنية، مثلما تملكت - ألبرشت دورر - فنان عصر النهضة في (ألمانيا) والذي مثل روح البحث والاكتشاف، حب البحث عن كل جديد، والذي أصبح المثل الاعلى لكل تجربة القرن الخامس عشر في ألمانيا، بعد انتقال هذه الروح من (ايطاليا) الى الشمال، مع رياح التبديل الديني البروتستانتي، والروح القومية التي نشرها هذا العصر، وروح البحث العلمي، والمعرفة المرتبطة بالانسان، أي الاتجاه الى أنسنة كل شيء، وجعل الانسان هو مركز الكون، وقلب الطبيعة، فشملت تلك الحركة التاريخية تبديل التراث الذي خلفته القرون الوسطى واتجه الانسان الى (الواقع) يحاول دراسته وتحليله، بعيدا عن المشكلات الميتافيزيقية، التي أغرقت أوربا في الظلام، وأحالت الفكر الى صراع عقيم.

ويعتبر (دورر) أفضل ممثل للفن في القرن (الخامس عشر) في ألمانيا، وأحد أكبر ورثة الفن في عصر النهضة، الذين حالوا تطوير ماأخذوه من ايطاليا، في اتجاه جديد، بعد تغييرات سياسية واقتصادية وفكرية جعلت المركز الحضاري ينتقل الى الشمال بدلا من الجنوب.

وهكذا يعتبر (دورر) ملتقى للتيارات الفنية الهامة التي أتت الى الشمال، وهو نقطة انطلاق كبيرة لكل الاتجاهات التي تبعته في أوربا.

ولد (دورر) عام (١٤٧١) وهو الابن الثالث، لصائغ من (نورمبرغ) ورث عن أبيه دقة الحفر على المعدن، ومتانة اليد التي تعلمت منذ نعومة أظفارها كيف تعالج الذهب والفضة بالمنقاش، فأتقن استخدام هذه الالة وطيّع الالة الدقيقة، والمعدن القاسي، وكان يرسم صورا لفرسان والاشخاص بعد عودته من عمله، وقدرسم أول عمل له وكان في الثالثة عشرة من عمره وكتب تحتها:

- لقد رسمت نفسي أمام المرآة عام (١٨٨٤) حين كنت طفلا؟

وبعدها بعامين تعلم التصوير بالالوان الزيتية، عند أحد فناني (نورمبرغ) بعد أن أقنع والده بأنه يريد أن يكون فنانا!



دورر كما حفر صورته الشخصية



الموسيقي الفلاح ... دورر حفر على المعدن

ولعل المرحلة الاولى من تجربة (دورر) تبدأ منذ هذه الفترة التي زار ألمانيا وسويسرا متجولا في المدن ، وخصوصا مدينة (كولمار) حيث التقى بالفنان (شونغوار) ، وهو أشهر الرسامين التوضحيين الالمان، ومن أهم الحفارين المعاصرين له ، وأتقن الحفر ،وتمرن على حفر (النحاس) و(الخشب) ، وكان (الحفر) منتشرا في ألمانيا ، وترافق مع تطور (الطباعة) وازدهارها ، وبعد انتشار اعادة طبع الكتب الكلاسيكية، والمؤلفة من كبار عمالقة الفكر في ذلك الزمن وفي هذه المرحلة تعرف على الناشرين ، ورسم عدة رسوم توضيحية حفرها ، وأتقن فن الحفر وأصبحت خبرته فيه لاتجارى ، ورسم كل ماكانت تقع عليه عيناه من نباتات وحيوانات ومناظر ، مدفوعا برغبة عنيفة لتحليل الاشياء واتقان رسمها ، وحفرها بعد ذلك .

وحين عاد الى نورمبرغ عام (١٤٩٥) كانت تسيطر على الفن الالماني واقعية شديدة الاخلاص للواقع ، واهتماما بالزخارف والرسوم والتفاصيل الموروثة عن (الفن القوطي) ، وهكذا ورث كل تقاليد الفن في القرن الرابع عشر ، وأصبح معلما .

وان روح البحث قد دفعته للسفر الى (ايطاليا)، عام (١٤٩٥) ، من أجل أن يتعرف على الفن الايطالي ، الذي كانت شهرته عظيمة ، وكانت (البندقية) هي المكان الذي اختاره للاقامة،لان البندقية كانت موطن اقامة عدة فنانين هامين ،وهما (بيلليني) و(مانتينا) ،وأمضى الشتاء كله في ايطاليا، مستمتعا بالدفء ، يرسم كل مايشاهده، متعرفا على الفن الايطالي ، متأثرا به ، وليعود الى نورمبرغ ، متنقلا من مدينة لاخرى ، يرسم المناظر ويسجل كل مايراه ويستخدم ذخيرته تلك في لوحاته وقطع حفره .

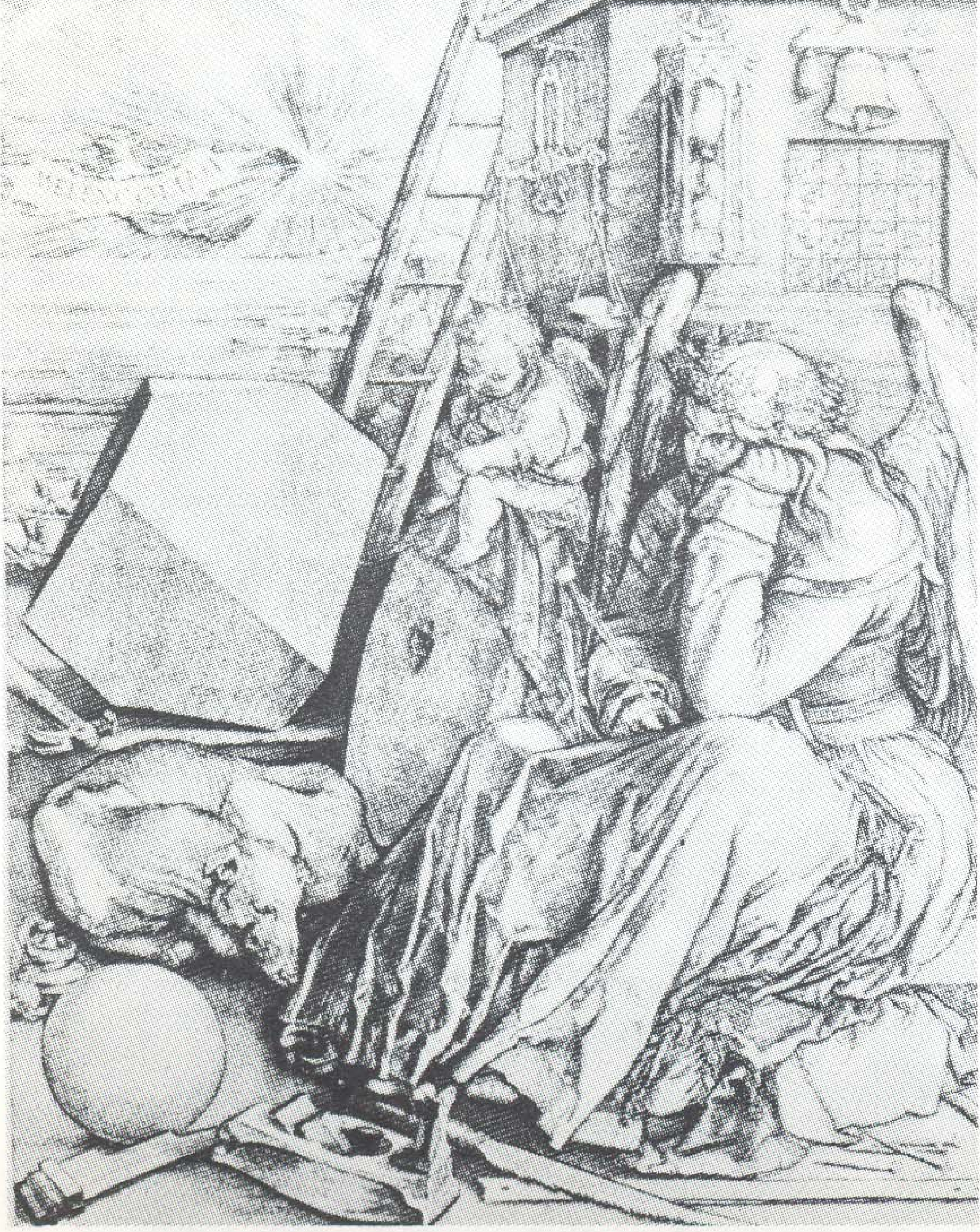
لكن ماذا حمل (دورر) معه من ايطاليا ، الى ألمانيا ؟!

هل حمل معه ألوان مدرسة البندقية ، أو حركة الاشخاص ضمن التكوينات ، أو روح عصر النهضة الايطالي ، التي كانت تتجلى في البحث عن مثل أعلى جمالي ، يعتمد القوانين الرياضية أو توازن التكوينات، وتناغم الالوان ؟ وقوة التشكيلات الكلاسيكية .

بعد عودته من (ايطاليا) وخلال اقامته في — نورمبرغ — والتي امتدت الى عام (١٥٠٥) ، اذ عاد



حفر على الخشب ... للفنان دورر



حفر بالمنقاش .. على النحاس ... دورر

مرة أخرى الى (البندقية) ، سيطرت على أعماله محاولة جديدة للجمع بين التراث الالماني في الفن والحفر والذي كان يتميز بالواقعية ، مع تراث عصر النهضة الذي كان مثاليا ، ومختلفا للقيم الهندسية والرياضية في التكوين ، والنسب الجمالية ، وقدم مايمكن اعتباره تنظيم اللوحة هندسيا ، واختيار الموضوعات من الحياة اليومية ، ولو قارنا بين (ليوناردو) في لوحته (عذراء الصخور) وبين لوحة (لدورر) من هذه المرحلة نكتشف أن (ليوناردو) قد صرف جهده ، لتقديم الموضوع ضمن تكوين هرمي ، وتوزيع الاشخاص ، وحذف كل التفاصيل التي لا تدل على الموضوع ، على حين نرى (دورر) قد اهتم بالتكوين ، ووزع الاشخاص ضمن المساحة ، وأوحى بالابعاد ، لكن ثمة تفاصيل كثيرة ليست على جانب كبير من الاهمية ، وضعها لتعطي الناظر الاحساس بالواقعية ، وبالتالي أعطى موضوعاته سمة حياتية يومية ، وقربه من الحياة وبالتالي خطا الخطوة الاولى نحو السير بالفن من مثالية عصر النهضة الايطالي الى الواقعية .

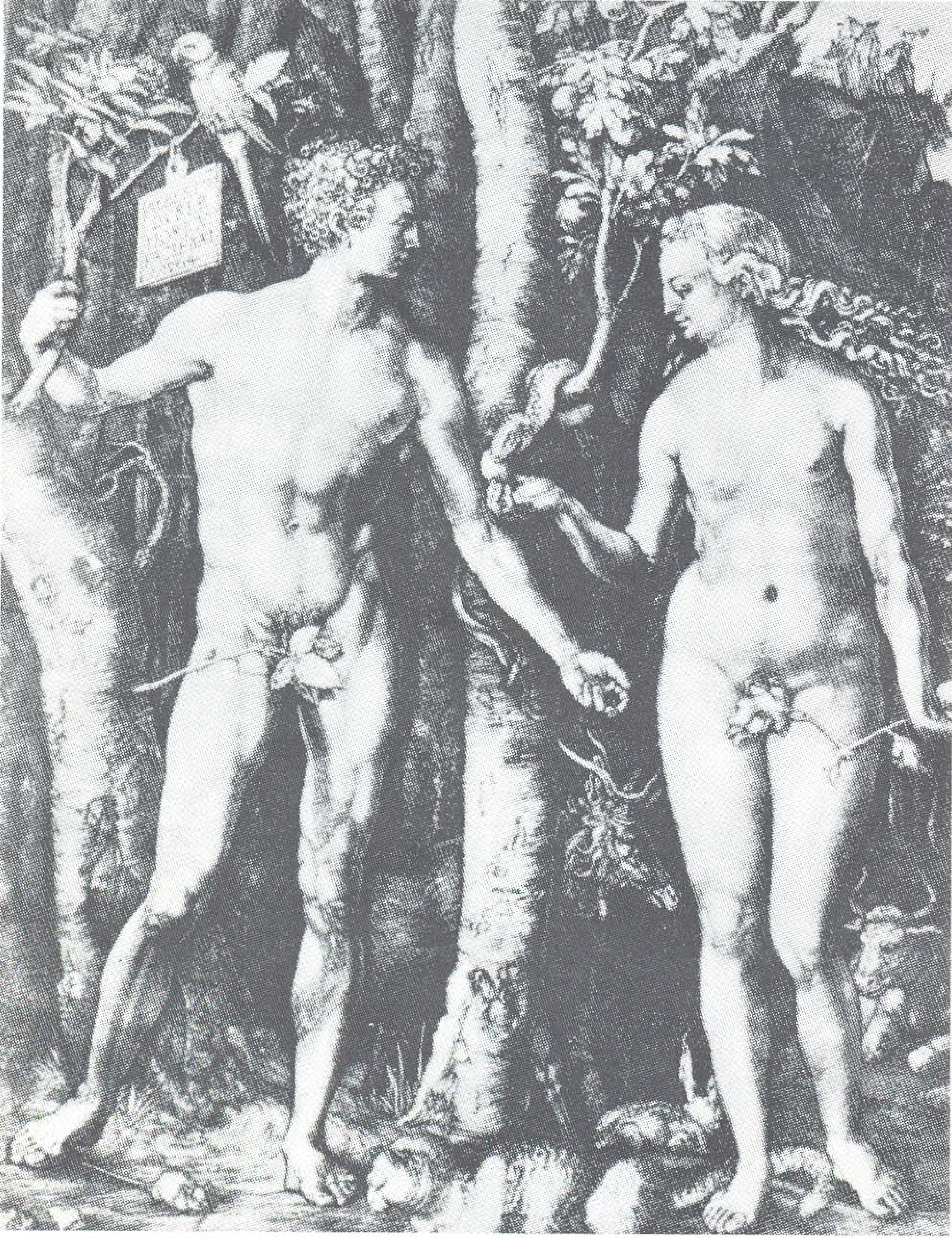
وأوجد التوازن بين كلاسيكية النهضة وواقعية الفن في الشمال الاوربي في القرن الخامس عشر ، وحتى أن العذراء ، والشخصيات الدينية التي رسمها أو حفرها كانت ــ ألمانية ــ في أشكالها ، والمناظر التي سجلها كانت أيضا ممارسة من خلال زياراته وجولاته مما



حفر على النحاس ... دورر



الفرسان الاربعة .. حفر على الخشب - دورر



آدم وحواء .. حفر بالمنقاش ... دورر

جعل فنه يأخذ صبغة قومية وواقعية في نفس الوقت.

أما في المرحلة الثالثة في تجربة (دورر) ، فقدكانت نتيجة لزيارته الى (أنتويرب) ليتعرف على الفن الفلامنكي ، حيث استقبل كأحد كبار فناني العصر في عام (١٥٢٠) ، وبعد تلك الزيارة ، تأكدت الجوانب الشخصية في أعماله ، وبرزت نتيجة للتغيرات التي أصابت بلاده ، ونتيجة لتعرفه على الفن الفلامنكي ؟ وبلغ فيها الكمال الفني في التصوير والحفر .

ولابد لنا من القول بأن (دورر) قد اتقن فن التصوير ، حين أصبح قادرا على التعبير عما يريد ، وانتقل الشكل من مساحة مسطحة لا يعكس الا جانبا واحدا من الشخص ، لتصبح الشخصيات عميقة يعكسها الفنان عن طريق سبر أغوارها .

ولا شك في أن عدة أشياء أسهمت في تطور فكره، وفنه ، اذ أن التغيرات الدينية قد أسهمت في نمو حب الاستقلال وان (التجريبية) بدأت تأخذ طريقها للتطبيق ، وأسهمت في تطور العلوم عن طريق ملاحظة الواقع ، وبالتالي أطلقت يد الفنان ليرسم ما يشاء دون تقيد بالقواعد المتوارثة ، وبرزت مفاهيم انسانية، هي نتيجة لتعديل في المفاهيم ، اذ أصبح الانسان الواقعي له أهمية لا تقل عن الممثل الاعلى الديني ، وهكذا بدأت الصيغ المثالية لتصوير (الشخصيات الدينية) تنحسر ، لتحل محلها الاتجاهات الواقعية .

وهكذا جمع (دورر) ، كل قيم عصره ليكون عليها شاهدا من مفاهيم فنية ، ودينية وقومية وانسانية وعلمية .

واذا تساءلنا عما حققه (دورر) في مجال (الحفر)، نستطيع القول بأنه لم يكن ماهرا في الحفر متمكنا من معالجة (الخشب) و(المعدن) فقط ، بل كان قادرا على تجسيد كل المفاهيم التي تحدثنا عنها في تصويره ،





قطعتا حفر توضحان الفرق بين فن الحفر لدورر وبين صنعة الحفر .

ففي أعماله الاولى الدينية ، نكتشف كيف أعطى السمات الواقعية لشخصياته ، وكيف حفر الاشكال التي رآها في زياراته ، ونحس بقدرته على تقديم تفاصيل دقيقة متقنة تكشف عن (واقعية ـ طبيعية)، اضافة الى حسن تنظيم التكوين ، ونرى ولعه بالاشياء المختلفة التي كان يعطيها أهمية لا تقل عن الموضوع ليدلل على تعلقه بالتفاصيل .

وهو قد توصل الى ـ بعض تجارب في الحفر ، لم يتوصل اليها في التصوير نفسه ، ففي عام (١٥٠٦) حفر عدة قطع حفر عبر فيها عن نفس الرؤى التي توصل اليها في التصوير بعد (٢٠) عاما من البحث ، وان لوحته الشهيرة (ميلا نخوليا) تدل على ذلك بوضوح تام ، اذ مثل لنا فيها حالته وتردده ، أمام قضايا عصره المختلفة ، وغاص في أعماق الشخصية التي قدمها ، وعكست الاشياء المحيطة به كل القضايا التي كان يلح عليها ، بحيث نستطيع القول بأن (دورر) تمكن من التعبير عن طريق الحفر بمتانة وقوة ، وتوصل الى عالم (الانسان) الذاتي ، في الشخصيات التي قدمها ، وساعده الحفر كثيرا على ذلك .

ومن الناحية التاريخية لم يصل (فن الحفر) الى الاتقان الذي وصل اليه ، الا على يديه ، وخصوصا حفر المعدن ، فهو أول معلم حفار في عصر النهضة ، تمكن من استخدام الحفر ليعبر عن كل ما يريد ، بل تجاوز في بعض الحالات ما كان يقوله بالالوان ، انه أخذ مفاهيم عصر النهضة في بناء العمل ، وأدخلها الى الحفر الذي كان تسجيليا واقعيا فقط ، وكان للحفر عنده ميزات أخرى هامة تتعلق به ، لقد ربط الحفر بكل ما كان يشغل ذهنه من قضايا ، وما يدور في خلده من مشكلات ، فهو بمثابة مذكرة شخصية له ، يقدم فيها مباشرة كل أفكاره وما كان يعانية ويعكسها عبر الشخصيات .

لقد كتب (دورر) مرة :

ـ [ان المثل الاعلى للجمال قد أفلت مني ، ولم يبق لي الا الطبيعة ، فهي المصدر الاساسي للفن] .

وهنا نلمح الصراع الهام والكامن في نفسه بين روح عصر النهضة القوية والمؤثرة ، وبين الرغبة في التعبير المباشر عن الواقع ، لانه لا يريد الجماليات المثالية الموروثة عن أعلام هذا العصر ، ولكن ماذا يريد ؟!

انه يريد أن يقدم لنا عبر حفره الواقع الذي يعيشه ، وعن طريق التجارب والاكتشاف ، ويعكس في هذا الواقع الحقائق الحياتية ، ولعل أهمها ، أن يعبر الانسان عما يحس به دون تقيد بقوانين سابقة ، بل يكتشف من الحوار مع الطبيعة القوانين الجمالية والفنية ، وهكذا وضع أسس فن معاصر في التصوير والحفر معا .

٤

فن الحفر
عند رامبرانت

اعداد : الحياة التشكيلية

لم يستخدم (رامبرانت) في حفره على المعدن (المنقاش) أو Buran الذي لجأ اليه الفنانون في القرن السابع عشر ، والذي ساعدهم على تحقيق حفر عميق على المعادن المغطى بالفرنيش العازل ، ولكنه لجأ الى (الرأس الحادة) أي Dry Point ، وذلك لانه اكتشف أن هذه الرأس الحادة قادرة على اعطاء نفس تأثيرات التصوير في حفره ، وكان مصورا يريد (تدرجات الظل والنور) في حفره ، ولا يريد الخطوط الخارجية المحددة للاشكال تبرز على حساب التدرجات .

وقد توصل الى نفس النتائج التي سعى اليها في تصويره ، لانه قدم لنا عبر (الرأس الحادة) التدرجات الضوئية ، وعكس نفس المفاهيم الاساسية في فنه ، عبر الطبعات المحفورة ، على الاختلاف الكبير بين ضربات فرشاة المصور الزيتي وبين خطوط الاداة التي يستخدمها ليحفر على المعدن السطح المعزول ليسمح لحمض الآزوت بالدخول والتأثير على المعدن ، لتكوين الراسم الذي سيطبع .

لكن (رامبرانت) لم يتوصل الى تحقيق هذه التدرجات الضوئية ، ولم يتوصل الى التعبير عن علاقات الضوء بالظلمة عن طريق الاسود والابيض الا بعد جهد كبير ، وبعد تجارب عديدة ، حتى تمكن من اثبات أن الضوء هو العامل الاساسي الذي يمكنه من أن يعكس في حفره رؤية للحياة ، وموقفه من عصره .

المرحلة الاولى

في عام (١٦٢٨) ، وكان (رامبرانت) في الثانية والعشرين من عمره ، فقام بانجاز عدة قطع حفر على المعدن ، وكانت هذه القطع تمثل بعض الوجوه التي سبق له أن رسمها بالزيت في مطلع تجاربه ، وجه أمه ، وجه أبيه وجه رجل عجوز ، وجهه هو وهي تقدم لنا نفس القيم التي تحملها اللوحات ، ضحكة ساخرة ، وجدية في التعبير مع وقار يعطي لشخوصه عمقا ، وعلى الرغم من صغر حجم اللوحات ، وهي لا تتجاوز (٨) سم ، فقد تمكن من أن يعطيها حيوية عن طريق التنفيذ ليقدم أعماق الشخوص ، عبر تفاصيل دقيقة تكشف عن فنان متمكن من التعبير ، ولهذا استطاع أن يشعرنا بملمس الجلد المتنوع ، وبخصائص كل مادة فيزيائيا ، لنحس بأن الجلد مازال حيا ، والمادة حرير أو معدن .





لوحتا حفر لرامبرانت
تمثلان والده ووالدته

وفي نفس المرحلة ، وحوالي عام (١٦٣٠) حفر (رامبرانت) عدة أعمال لبعض الشحاذين الذين كانوا في الطرقات ، والتقى بهم فأثروا عليه بوجوههم التعيسة ، وبمأساة حياتهم ، وهنا بدأ يطور أسلوب رسم الشخص ، فبدأت يده التي تحفر بالرأس الحادة أكثر حرية وحيوية ، مما كانت في الماضي ، فالخطوط تقترح الشكل أكثر مما تقرره ، والحركة التي يقدم فيها لنا شخوصه بطريقة تعبر عن أهم مقومات الشخصية ، انه يريد التقاط الفكرة عبر سرعة التنفيذ دون تدقيق على التفاصيل .

ونلاحظ بأن (رامبرانت) ينتقل عبر هذه التجارب من (الواقعية) التسجيلية التي بدأ يرسم فيها في البداية الى شكل متحرل من التعبير عن الواقع ، ليغوص في أعماق الشخص ، ويتعرف في الخط المحدد للشكل ليساعده على التعبير عن فكرته ، كما نجد في هذه الشخصيات الفقيرة ، ما يؤكد لنا أن (رامبرانت) كان يريد الفرار من المفاهيم الجمالية النهضوية الموروثة ، ليقدم لنا في البداية (واقعية) مثل واقعية الشمال الاوربي ، ويتجه بالفن ليكون هولنديا يستقي من الحياة اليومية ، ويقدم لناالاشكال الحياتية المألوفة ، باختزال كبير وحرية في التعبير .

وتأكدت هذه الفكر في التجارب التي حفرها عام (١٦٣١) حين قدم لنا عدة نساء عاريات ، بأجسادهن المتهدلة ، وعكس نفس المفاهيم التي كان يسعى لها ، واقعية تستقي من الواقع ، وترى أن الواقع هو البشاعة أيضا ، وليس جمالا فقط ، ولهذا فهو يقدم لنا هذه المجموعة من العاريات عن طريق الحفر .

المرحلة الثانية

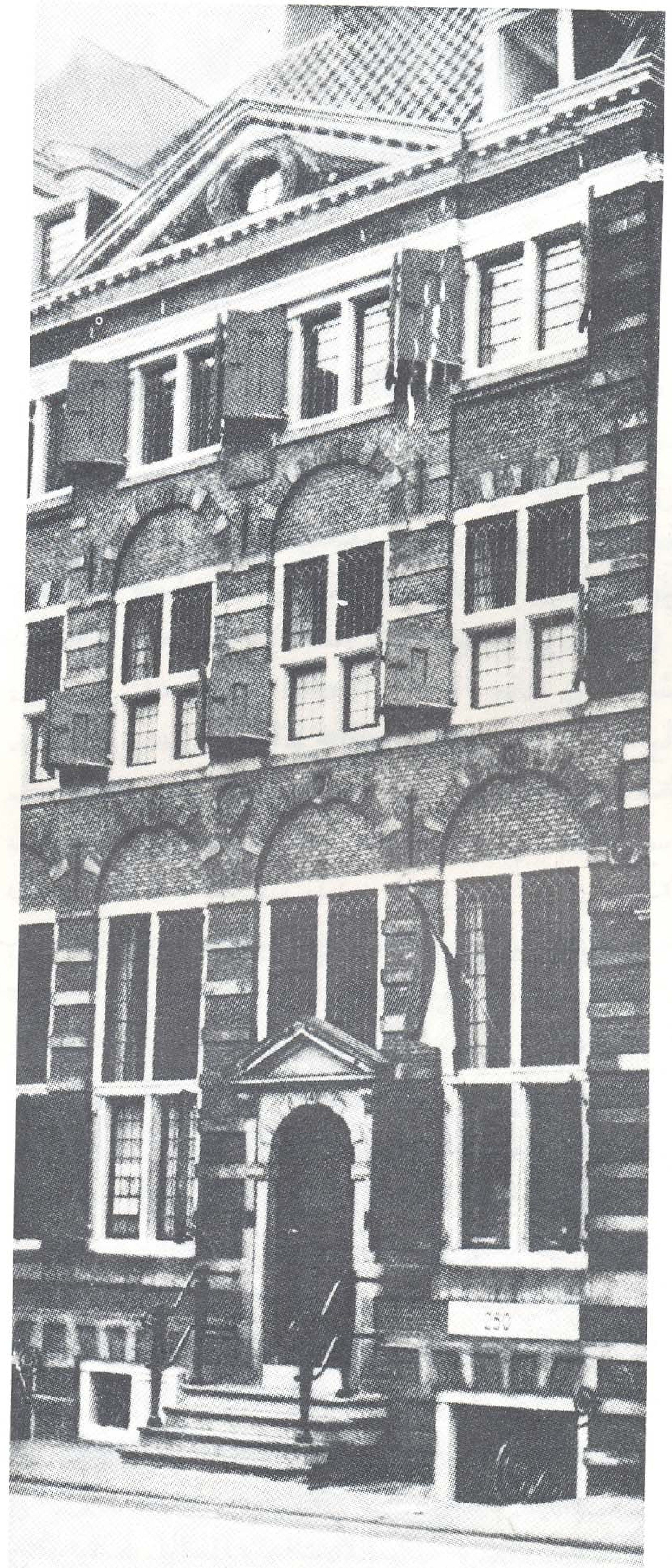
وفي المرحلة الثانية من تجارب الحفر عند (رامبرانت) نكتشف بداية لمحاولته أن يسبر أغوار شخصياته ، ويتعمق في الانسان ، ويستفيد من مفهوم المعتم والمضيء الذي يعالجه في الحفر ليقدم لنا تراجيديا الحياة ، ومأساتها .

ونحن نلمح ذلك واضحا في تجربته الهامة التي رسم فيها بعض المناظر الهولندية الشهيرة ، وقدمها لنا عبر بساطة في الانجاز والقدرة على التعبير عبر هذه المناظر ، بضربات حادة ، وخطوط متداخلة ، وتدرجات من المظلم الى المضيء ، ويتوصل عبر ذلك كله الى المشاعر العميقة الكامنة في أعماقه ، ولهذا نرى الصيغة الواقعية ، والارتباط بالمنظر الهولندي التقليدي ،وفي نفس الوقت نحس بأن (رامبرانت) قد أعادتنظيم منظره عن طريق الضوء ، والحركة ليقدم العالم الداخلي المضطرب ، المليء بالتناقضات ويحسسنا بالحزن والالم ، وبالمعاناة التي كان يعيشها عام (١٦٤٣) .

ولعل أجمل قطع الحفر التي نفذها في هذه المرحلة (الشجرات الثلاث) ، حيث نرى الغيوم في السماء، وثلاث شجرات وحيدة ، ضمن فراغ ، ويملأ السماء بالتهديد ، ونلاحظ بأن توزيع المعتم والمضيءيساعد على عكس هذا العالم الذاتي .

المرحلة الثالثة

وفي عام (١٦٤٩) يتوصل (رامبرانت) الى اتقان هذه التجربة الفريدة ، حين يقدم لنا لوحته الشهيرة (المسيح والمريض) أو (١٠٠ جيلدر) وهي اللوحة التي سماها بعض نقاد الفن بهذا الاسم لان رامبرانت قد اشتراها في أحد المزادات بهذا السعر .



ـ ولكن هل تستحق هذه القطعة من الحفر تلك الشهرة التي حظيت بها ؟!

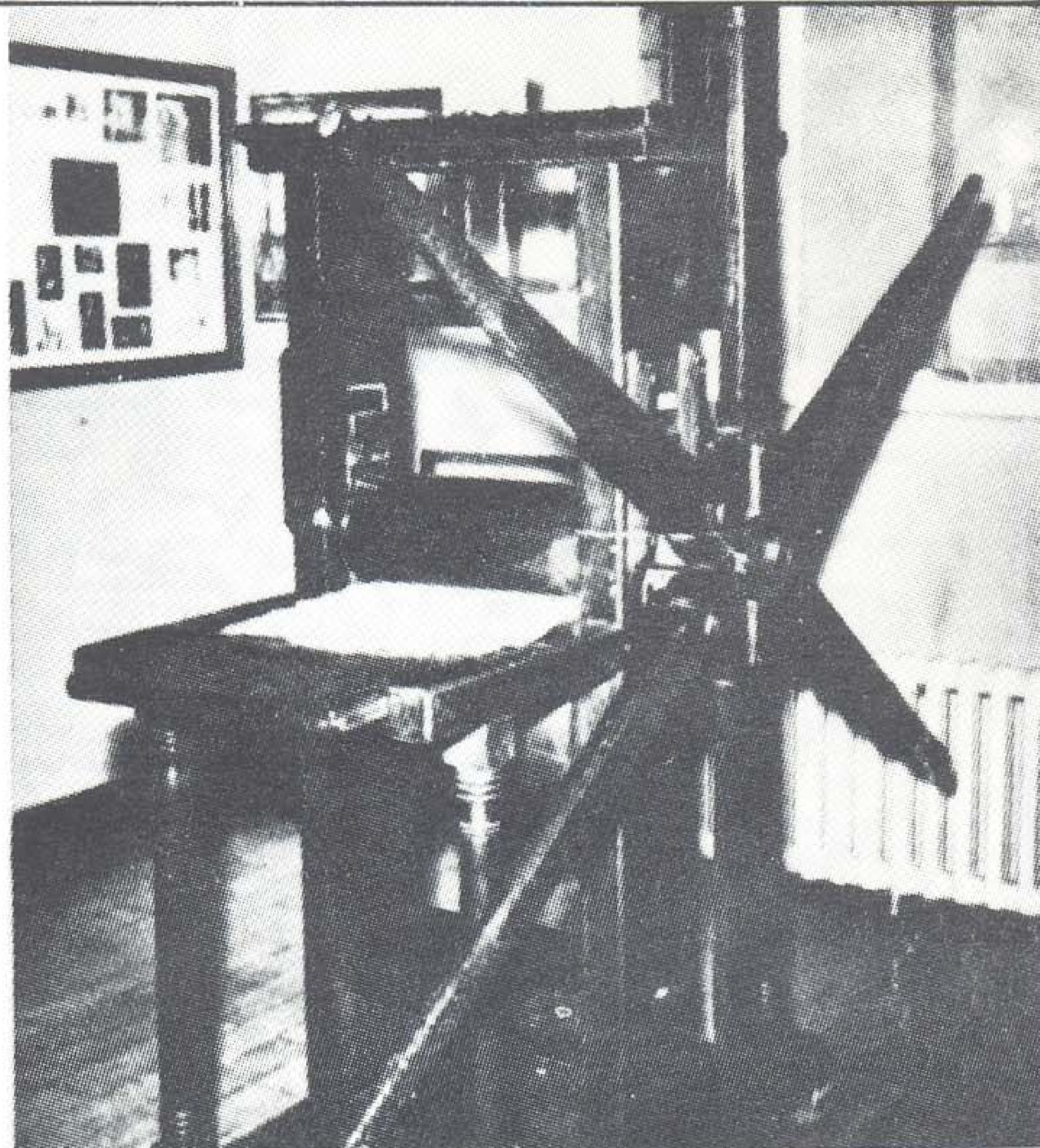
انها عمل يمثل تجربة (رامبرانت) كلها مكثفة ، يقدم فيها تجربة الاشخاص الذين حاولوا مساعدة الآخرين ، ولم ينالوا من الحياة والآخرين الا الآلام والمعاناة ؟! انهم أولئك الاشخاص الذين يدافعون عن القيم الخيرة في هذا العالم ؟

وبدون أدنى شك في أن معاناة (رامبرانت) قد وصلت الى مرحلة من اليأس كبيرة من الآخرين ، ووجد في هذه القصة التي اختارها ليحفرها ما يعبر عن معاناته ، وهو يقدم لنا عبر هذه القصة الرؤية الصادقة للحياة ، والتي أصبحت شيئا عاما حين ربط رامبرانت بين معاناته ومعاناة غيره .

ولا شك في أن أسلوب المعالجة التي قدمه في هذه اللوحة قد ساعده على تقديم فكرته عبر (لغة الحفر) ... لغة الضوء والظل ، ان (المسيح) قد ظهر ضمن الضوء الباهر ، وتضيع كل الظلال فيه ، وهكذا مثل لنا عن طريق هذا الضوء الحقيقة والخير الذي يقدمه (المسيح) ؟! ونرى المعتم يقدم لنا القوى الاخرى التي تنكر الحقيقة .

ونلاحظ بأنه يقدم تكوينا حرا ، يتحرر الخط في بعض الاجزاء ، ويبدو قويا في أجزاء اخرى تبعا للنور الذي يحدد القيم ، لهذا نرى في هذه اللوحة ... منطلقا لأعمال أخرى اكتمل فيها (رامبرانت) ..

وتتشابه لوحته المسماة (القبر الصغير) لوحته الاولى (المسيح والفقير) في الصياغة التيتوصل إليها ، لكن المسيح هنا يواجه الناس ، ويجتمع هؤلاء الناس حوله ، ويستمعون إليه ، لكن بعضهم يستمع بشوق والآخر يبقى مجرد مشاهد لما يجري ، ولا يريدون الإقتناع مباشرة ، وإن التغيرات التي نلاحظها في



منزل رامبرانت في امستردام ومطبعته .

الجمهور ، وما يعكسه عليهم من (نور) و (ظلام) يساعده على التعبير عن أعماقهم ، وهو في النهاية يقدم لنا صورة صادقة عن الحياة ، ان (رامبرانت) يمعن النظر في الناس الذين يراهم حوله ويرسمهم ويحاول سبر أغوارهم ليقدم لنا الصراع الكامن بين الشخصيات ، خيرها وشرها وصراعات الاعماق التي تجسدها قوى الخير والشر ..

وفي عام (١٦٥٠) يحفر (رامبرانت) لوحة شهيرة هي (عبادة الصيادين) ويقدمها لنا ضمن عدة صيغ من الأسود ، بحيث نحس بأنه يدرج الأسود الى عديد من المساحات ليساعده ذلك على التعبير ، ولهذا فالظلام قوي جداً ، لدرجة أن الاشخاص يذبون في هذا الجو الحالك ، ولا تبرز من خلاله إلا وجود ، الطفل عبارة عن شبح ، وقطعة بيضاء يطغى عليها الظلام المعتم ، وكذلك هي حال العذراء والقديس (يوسف) ؟

وقد رسم رامبرانت شخوصه ببساطة متناهية ليس لها نظير ، وباقتصاد في الوسائل على نحو نادر المثال ، إنهم قد رسموا بحب وحنان كبيرين ، لأنهم يشاركونه أفراحه وآلامه ، وهم يمثلون الخير ضمن ظلام تام ...

المصلوبون الثلاث

وفي عام (١٦٥٣) حفر (رامبرانت) لوحته الشهيرة عن (صلب المسيح) واكتفى فيها بالقليل من الخطوط ، وجسد المسيح الشاحب يقف أمام الناس ، وعليه الاضاءة الشديدة ، لكنه ثابت كالعمود ، وقد أضيئت العذراء بالنور المضيء ، لدرجة أن جسدهما يعوزه العمق ، لقوة الضوء الباهر ، هناك شخصان يهربان من مشهد الصلب ، وكلب ينبح فيخيف الناس ، والجنود الرومان نزلوا من على الجياد وركعوا أمام المشهد ، والنساء تبكي ...

لقد نفذ (رامبرانت) عدة تجارب لهذه القطعة من الحفر ، لنفس الموضوع ، لكن في كل لوحة كان يعمد الى تعديل النور الذي يحيط بالمشهد ويدرس تأثيراته ، وهكذا عمّق رامبرانت معنى اللوحة من طبعة لاخرى ، وأثبت عن طريق هذا العمل أن بامكان الفنان الكبير أن يبدل التعبير في أي عمل فني إذا بدّل النور فيه ، دون أي تبديل في المشهد أو التكوين الاساسي للأشخاص ..

وقد قدم (رامبرات) في لوحة أخرى وهي (المسيح يظهر للناس) عام (١٦٥٥) ، سبع طبعات للوحة واحدة ، وازدادت لوحته إهتماماً بالظل والنور ، وأهمية تأثيره على الاشخاص ، وهكذا اكشف عن حب للبحث والإكتشاف وعن سعي ليزيد التعبير درامية ، ويساعده هذا على التعبير عن عالم الإنسان الذاتي وصراعه من أجل البقاء .



حفر للوحة الشحاذ ... رامبرانت



الشجرات الثلاثة ... رامبرانت

فن الحفر عند غويا

٥

على الرغم من أن (فن الحفر) كان معروفاً في اسبانيا منذ زمن بعيد ، لكننا نستطيع القول بأن هذا الفن لم يأخذ دوره الهام في الحياة الاسبانية ، الا بعد أن حفر (غويا) مجموعات لوحاته المطبوعة ، والتي اصبحت تجارب متميزة في تاريخ الحفر في العالم .

في البداية بدأ بحفر مجموعة (الطموحات) ، التي مثلت أولى تجاربه الهامة ، ومن ثم حفر (أهوال الحرب) و (النزوات) و (مصارعة الثيران) ، والتي بلغ مجموعها (٢٨٨) لوحة حفر ، بلغ فيها القمة في التعبير الفني ، وتوصل الى تقديم موضوعات جديدة معبرة ، تعتبر فتحاً جديداً لم يسبق اليه ، متجاوزاً كل من سبقوه من الحفارين .

إذا قدم (رمبرانت) عالماً في التعبير الدرامي ، الذي هو نتيجة لقدرته على التحكيم بالظل والنور ، وأوصل هذا الفن الى مستوى التعبير عن دراميـة الحياة ومأساتها ، عن طريق (الرأس الحادة) التي قدمت لنا علاقات الاسود والابيض بالدقة والشاعرية والدرامية ، فان (غويا) قد خطا الخطـوة التاليـة الضرورية ، ليربط هذا الحفر بالواقع الحياتي لإسبانيا في القرن الثامن عشر ، والتاسع عشر ، وهكذا أصبح (فن الحفر) على يديه نقداً إجتماعيـاً ... بلغـة شاعرية ، وبصياغة تستفيد من التقنية العالية التي توصل اليها ، لتقدم شهادة عن واقع معين .

ولقد أخذ (غويا) تجارب الحفر ... التي كانت تلح على النقد الاجتماعي ، نتيجـة لصلاتـه بالفـن الفرنسي ، وأطلع على الصيغ التي قدمها (وليم بلاك) ، والتي كانت تعتمد على الخيال الجامح ، واستفاد من كل التجارب السابقة له ، لكنه أعطى الأهمية الاولى لربط هذا الفن بالحياة اليومية ، ولهذا يقولون بأن (غويا) هو الحفار الاول والافضل في كل العصـور التاريخية وهو الذي سخّر فنه نحو الالتزام بأحداث بلاده ، مما جعل أعماله بمثابة مذكرات شخصية ، تقدم إنطباعاته الإنسانية الناقدة لمرحلة بكل قسـوة ، ولقد حاكم عصره وأدانه بكل عنف .

وفي الحقيقة من المستحيل دراسة (غويا) ... من الزوايا التقنية والشكلية ، وحدهما ، ذلك لأنه كان (أقدر فنا في الحفر) على أن يجعل الحفر يقدم لنا الشهادة الحية على أحداث بلاده ، يسجلها بعمق وبقدرة تعبيرية تسخّر كل امكانات الحفر مـن أجل المضمون الإجتماعي والسياسي والقومي .



غويا كما حفر صورته الشخصية

إننا نرى في تجاربه الفنية تعبيراً عن الحياة في مدريد، ونكتشف (الخوف) من محاكم التفتيش، و (البؤس) الذي يحيط بالناس، و (البشاعة) التي تميز الواقع الذي عاشه، وقد مزج (غويا) ذلك الواقع بخيال جامح وبرموز، وقدم لنا وقائع الحرب، وسجل البطولات، وفظائع الإحتلال، وحياة مصارعي الثيران، بحيث أعطى من خلال حفره اسبانيا كلها، ولهذا فان تجربته فريدة لا تقارن بغيرها ؟ !

أولاً ـ الطموحات

إن أول تجارب الحفر عند (غويا) هي الطموحات، Caprices، وقد أصبحت البداية الطموحة، التي قدمت الحياة الاجتماعية.

وعبَّر في (٩٢) لوحة محفورة، بالرأس الحادة، وعبر تقتنيات حفر متنوعة قدم لنا مقطعاً عرضياً للحياة.

إننا نرى العلاقات الإنسانية وقد إنهارت عند بعض الطبقات الاجتماعية، وتحولت الى صيغ مزيفة، وانتشر الجهل والشر والطمع والغرور، حتى أننا نستطيع أن نقول بأن (غويا) كان قادراً على أن يعكس لنا واقعاً لطبقة من الناس، يصعب التعامل معها، لإنعزال كل شخص عن الآخر، ولسعي كل فرد للتضحية بالآخرين من أجل نفسه ... وصعوده، ولهذا كان يقول :

ـ الناس لا يعرفون أنفسهم ؟ !

وهم قد ابتعدوا عن القيم الإنسانية، وذلك لأنهم إما كانوا أغنياء، فأصبحوا يريدون الشهرة والمجد والغرور، وإما كانوا فقراء يسيطر عليهم ... البؤس والفقر والألم.

وهكذا سخر (غويا) من الفئة الاولى، وحوّر أشكالها على نحو جعلهم أشباه بشر ... أو حيوانات، أو الى أشكال مزيج من البشر واللا بشر، كأننا في كابوس رهيب من أحلام المهوسين، ولهذا قيل :

ـ ((لقد نقد (غويا) واقع الحياة، وأدان تصرفات طبقة من الناس، وأخلاق هذه الطبقة، وصدمهم بحقائق الحياة المعاصرة)).

وهو، في نفس الوقت، قدم لنا البؤس الإنساني لفئة أخرى فئة الفقراء هذا البؤس الذي لا يقابل إلا بالصمت من الأغنياء ..

أهــوال الحــرب

لقد رسم (غويا) أهوال الحرب عبر (٨٥) قطعة، عام (١٨١٠) ، ليقدم لنا شهادة حية عن مأساة اسبانيا فترة الإحتلال ، حتى أن بعض النقاد يرون بأن هذه الاعمال لا تقارن بغيرها من حيث دورها الفني والإنساني ، ولا يقارن بها إلا بعض تجارب (بيكاسو) ، لإنها تعكس بدقة تامة حقيقة الحياة ، إذ أن (غويا) تجول في جميع المناطق الثائرة ، وتعرف على المآسي عن قرب ، وعبر عن هول ما يحدث !؟ بالحفر !

ـ « على الجميع ٠٠ أن يحملوا السلاح للهجوم ومطاردة المحتلين » .

وهكذا قدم لنا الموقف الثوري للشعب الاسباني ، وفي نفس الوقت يقدم لنا موقف قوات الغزو الفرنسي :

ـ « كل من يحمل السـلاح ٠٠٠ فيشنق دون محاكمة ؟ ! »

ونرى في هذه الاعمال الجنود المحتلين يقتلـون النساء ، والاطفال ، ينتهكون الأعراض ، إنهم ٠٠٠ جزارون بالمعنى الدقيق للكلمة ، ولهذا نرى القتلى في كل مكان في المدن والقرى ، ونرى أشكال الوحشية التي لا تخطر على بال .

وهكذا ينطبق تماماً مع الحقائق التاريخية التي قالها (جوزيف بونابرت) يومياً :

ـ « لا يوجد شخص حيادي في اسبانيا ، الجميع ضدنا ، لقد رأيت (١٢) مليوناً مـن الناس الاقوياء والشجعان » .

ويستخلص (غويا) في النهاية أمراً أساسياً يعبر عنه بقوله المكتوب تحت احدى لوحاته :

ـ الحقيقة ماتت ؟ !

ويتساءل في قطعة حفر أخرى :

ـ ترى هل ستعيش الحقيقة مرة أخرى ؟ !

وهكذا يكشف لنا بوضوح عن أهمية ما كان يقدمه من تجربة هامة ، وما كان يسعى للتعبير عنه .

مصارعة الثيران

إن لوحات (مصارعة الثيران) تحمل لنا أكثر من معنى ضمن أعماله الفنية ، ذلك لأنه يقدم لنا عبر هذه الاعمال الحفرية ، قصة مصارعة الثيران في اسبانيا عبر (٤٣) قطعة حفر هامة .

لقد درس (غويا) هذا التاريخ بتعمق ، واستقى معلوماته من أوثق المصادر ، وجلس يحفر ويقدم لنا هذا التاريخ عبر هذه اللوحات ؟

ونتساءل هنـا ـ « أيـن تكمن أهميـة هـذه الأعمال ؟ ! »



حتى الموت لوحة حفر من الطموحات لغويا



إحدى تجارب الطموحات .. التي حفرها غويا

إن القيمة التاريخية لهذه الأعمال لا تساعدنا على توضيح أهمية ما قدمه (غويا) ذلك لأن (غويا) قد **أودع في أعماله تلك أروع الصور المأخوذة من واقع هذه المصارعة .. الصراع بين الإنسان والوحش ، والموت الذي يتجلى في كل خطوة من خطوات المصارعة ، وفي نفس الوقت يقدم لنا ... التكوينات الحديثة التي تصور الواقع وحركته ، وعنف التعبير فيه ، وأسلوب استقطاب حركة الأعين والوجوه التي تتابع حركة الثور ، إنها مجموعة فريدة من الاعمال التي تقدم الحياة في اسبانيا ، الحياة في ميادين المصارعة ... وما يصادفه فيها من إنفعالات إنسانية لا تراها في أي مكان آخر ، ولهذا فهي أكثر أعماله حدة في التشكيل والحركة والتعبير الذي لا يناظره أعمال فنانين آخرين .. إلا (بيكاسو) في تجارب حفره لمصارعة الثيران التي استهوته ... وكان (غويا) مصدراً أساسياً أخذ عنه ما أخذ .**

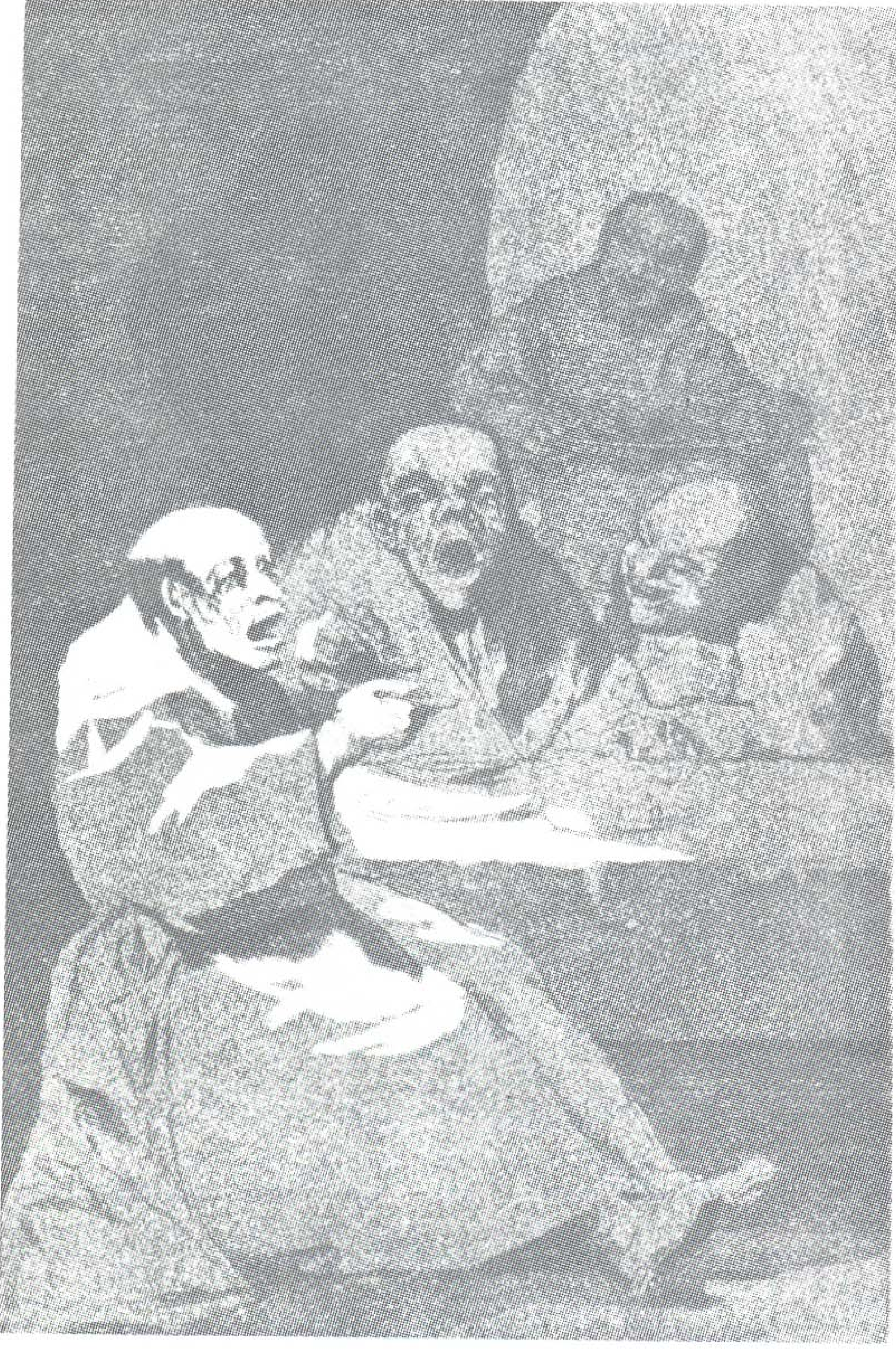
النـزوات

إن النزوات هي تجارب حفر أخرى يقدم لنا فيها (غويا) مجموعة من حماقات الإنسان ، مثل (حماقة الخوف) و (حماقة الضحك) و (حماقة الطائر) و (الغضب) ... وكلها تقدم لنا نقداً لجانب آخر من جوانب الحياة الاجتماعية ، وهي تقدم لنا وجهاً آخر من أساليب (غويا) في النقد الاجتماعي ، إن لوحات (النزوات) أو (الحماقات) تبلغ (٢٢) لوحة حفر هامة فيها الأشكال الجديدة المتطورة للتعبير الفني في الحفر .

أما باقي أعمال الحفر الاخرى من (الطباعة الحجرية) و (حفر المعدن) التي يقدمها (غويا) فهي مختلفة ، فيها بعض تجارب أخذها عن (فيلاسكيز) وقدمها بصياغة جديدة ، وبعض تجارب أخرى معبرة عن الحياة اليومية .

إن (غويا) يحقق في هذه التجارب كلها تطوراً أسلوبياً ، وتقنياً ، ويستخدم في كثير من أعماله (أسلوب الحفر) المعروف باسم الحفر عن طريق استخدام (القلفونة) ليعطي بعض الصيغ المعبرة عن سطوح مختلفة معبرة يغيب منها الخط ويلعب هذا الملمس السطحي دوراً هاماً في التعبير عن (المضمون) .

ولهذا ظل (غويا) مصدراً غنياً يستقي منه كل الحفارين المعاصرين ، ويرون في تجاربه قمة التعبير في الحفر في القرن التاسع عشر ، (الحفر) الذي ارتبط بالواقعية من حيث المضمون ، والتمرد على الاشكال الكلاسيكية من حيث الأسلوب ، والإتقان في التقنية الملائمة ليقدم موضوعاته المرتبطة باسبانيا والمعبرة عن الحياة اليومية .



إنه طعام ساخن ... حفر لغويا



كيف اعتدوا عليها ... حفر لغويا

٦

فن الحفر في سورية

إعداد: الحياة التشكيلية

لقد عرفنا الحفر منذ فترة ليست بعيدة، وذلك حين بدأت وفود الفنانين العائدين من الدراسة في الخارج، والذين شاهدوا أثناء دراساتهم تجارب لحفارين عالميين، وأحب بعضهم ممارسة التعبير عن طريق هذا الفن، وقدموا لنا تجارب فنية هامة لكن أكثر هؤلاء لم يكونوا متفرغين للحفر يمارسونه بشكل دائم، وهكذا رأينا بداية التجارب في أعمال «محمود حماد» و«ممدوح قشلان» اللذين درسا في ايطاليا في الخمسينات من هذا القرن.

أما تجارب الفنان (ممدوح قشلان) فهي قريبة من أعماله التي كانت على صلة بالموضوعات الشعبية، التي كان يلتقطها من الحياة الريفية، أو من (النسوة والرجال) القادمين اليها، وهكذا كانت تقنية فن (الحفر على الخشب) من أهم التقنيات، التي ساعدته على التعبير عن هذه الموضوعات، وهكذا كانت البداية..

أما الفنان (محمود حماد) فقد قدم لنا عدة تجارب مختلفة المراحل، لعل أولها هي المرحلة التي رسم فيها موضوعات على صلة شديدة بالحياة في الصحراء، واستخدم فيها الحفر على المعدن لأول مرة في موضوعات حياتية، وقد لجأ للحفر عدة مرات ليقدم لنا بعض أهم تجاربه اللاحقة التي استخدم الخط العربي ضمن لوحة حديثة بأسلوبها، وعلى صلة بالعنصر التجريدي الموجود في هذا الخط.

غياث الاغرس

وازدادت أهمية تجارب «الحفر» بعد عودة (غياث الأخرس) من دراسته في باريس عام (١٩٦٤)، إذ أن الحفر قد أخذ مفهوما جديدا كليا عما سبقه من تجارب، فكان (غياث الاخرس) هو الموطد لدعائم هذا الفن، والذي أعطى الموضوعات المتنوعة، والتقنيات، وليعكس الحياة اليومية التي كانت تشغله.

إن أولى تجاربه في هذا الفن، على صلة شديدة بالحياة اليومية، وقد نفذ بعضها على الخشب، وبعضها على المعدن، وبمختلف أشكال الحفر على المعدن، ويمكن أن نرى فيها (واقعية) من حيث المضمون، مع محاولة لاكتشاف بعض الصيغ الفنية، التي تصلح للاستفادة منها في تقديم موضوعاته، وهكذا رسم لنا منذ البداية بأسلوب شعبي أخذه من بعض الرسوم التقليدية المنتشرة في حياتنا اليومية، والتي تترافق مع بعض القصص الشعبية، مثل قصة (عنترة) و(الزير سالم) و(الملك الظاهر)، إن هذه اللوحات التي تباع على قارعة الطريق كانت هي البداية التي تبعت مرحلة الدراسة الاكثر واقعية أسلوبا ومضمونا.

ولقد بدأت تجارب (غياث) تتسع بعد ذلك ، وبدأ يجرب مختلف الاساليب ، ويرسم شتى الموضوعات ، ولعل أهم ما رسمه في المرحلة التالية هي (معلولا) فقدمها لنا في البداية ... كما نراها دوما ، جبل عالٍ يتحدى وسماء عالية بيضاء ، وتفاصيل الحت الصخري الذي كان مؤثرا عليه فاعتبره احدى الظواهر الاساسية الهامة ، التي تفيد الحفار في عمله الفني ، انه حفر عن طريق الطبيعة ، وقد أعطته الصياغة الفنية ، التي أصبحت تشد المشاهدين .

لكنه لم يلبث أن آثر أن يدخل الى الكهوف المنحوتة بالصخر في معلولا والتي كانت تشد أنظار الناس اليها لروعة ما فيها من جهد لتذليل الصخر واخضاعه للازميل منذ القديم ، وقد اكتشف الرموز التي كان يحفرها أهالي معلولا القدماء في هذه الكهوف ، وبدأت تجربته تتسع وتأخذ أبعادا أعمق من التجارب الاولى، ولأنه وجد في هذه الرموز ما يوحي لنا بالانسان الذي يسكن كهوف الصخور القديمة ، ويتفاعل مع هذا الصخر ، فينحت عليه بعض الاشكال ، التي اعتبرها (غياث) هامة لأنها تمثل تعامل الانسان مع مادة الصخر ، وتمثل بداية للحفر ، كما فعل الانسان البدائي ، حين نحت أعماله الاولى على جدران الكهف في العصر الحجري القديم .

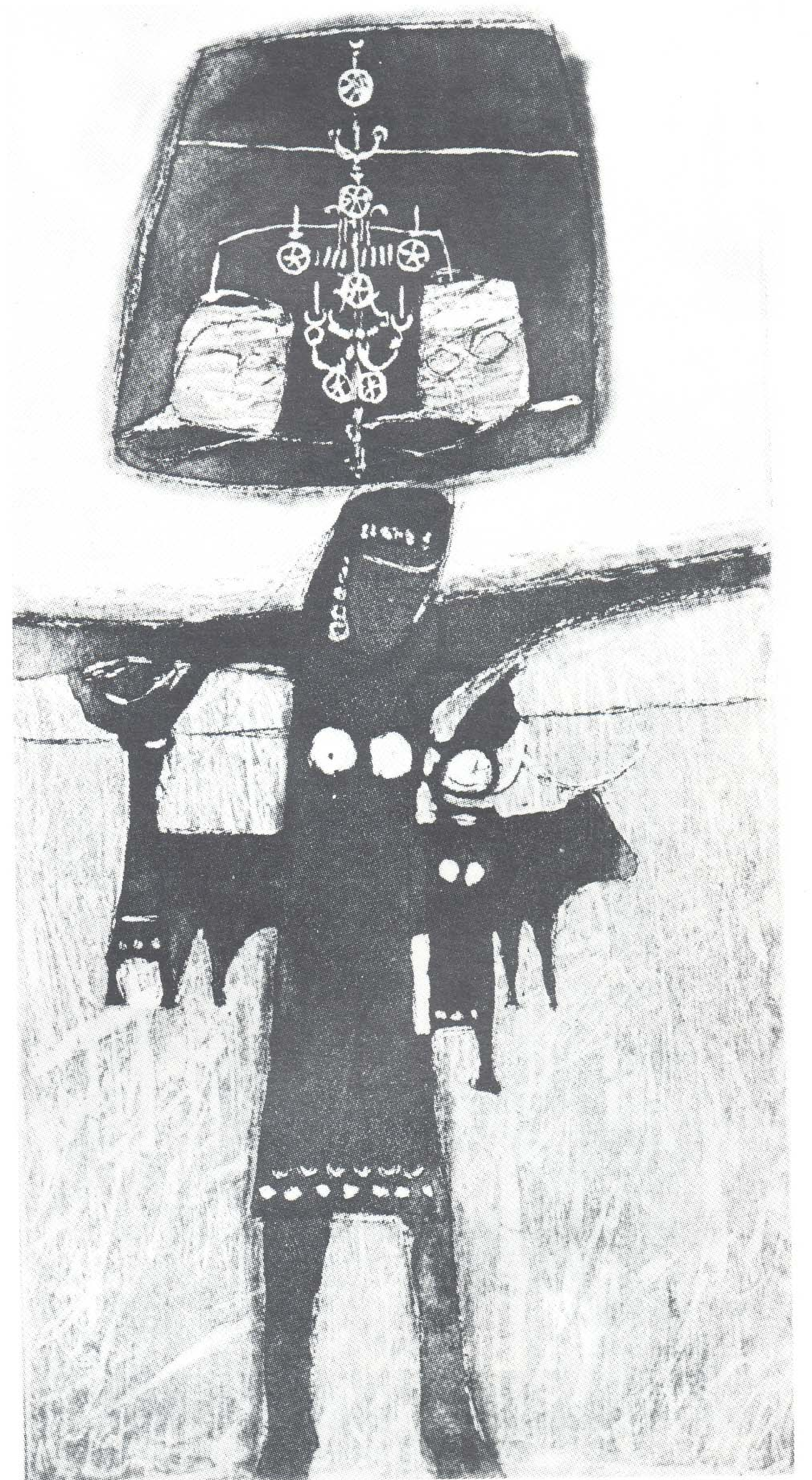
وعاد (غياث) الى الرسوم الشعبية محاولا اكتشاف كل أشكال الحفر التقليدية التي مارسها الانسان في حياتنا القديمة ، من حفر على السيوف القديمة ، الى حفر على الخشب للطباعة على القماش ، وأضاف الى ذخيرته الفنية العديد من الاشكال ... التي صورها ، أو احتفظ بنماذج منها ، استخدمها حين نحت عدة تجارب عام (١٩٦٧) ، متأثرا بأحداث النكسة معبرا عنها بأسلوب هو مزيج من رسوم تقليدية معبرة ، وتجارب تقنية جديدة ، ومن (مضمون) انساني .

واكتشف أن عليه أن يدمج كل أشكال الحفر في عمل واحد ، حفر للطبيعة على الصخر ، وحفر للانسان على المعدن والخشب والصخر ، وهكذا قدم لنا لوحة (لئلا ننسى) التي جمعت بين الوثائق التاريخية عن العدوان ، وبين اللغة الجديدة التي استخدمها في حفر المعدن ، والتي تعتبر فريدة من نوعها ، لقد استخدم أغصان الاشجار نفسها ، ووريقات الشجرة ، وبعض التأثيرات التي لا نراها الا في القطع الصخرية القديمة المتروكة ، والتي كتب عليها الانسان مذكراته ، معبرا عن الاحداث التي مرت .

وبدأت تجاربه تتنوع في التقنيات التي كان يستخدمها ، وفي التكوينات التي اتجهت الى البساطة ، خط أفق نرى فوقه الانسان وتحته الجذور ، وهكذا



من الصحراء .. حفر للفنان « محمود حماد »



المرأة المصلوبة .. حفر للفنان « غياث أخرس »

عكس عن طريق هذا الخط بعض أهم تجاربه ولعل أهمها لوحة « الوليد » ، الذي مثل لنا الطفل الوليد يحمل بيده غصن زيتون ، انه يحمل لنا السلام في عالم شديد الظلمة ، وقد نالت تلك اللوحة تقديرا كبيرا .

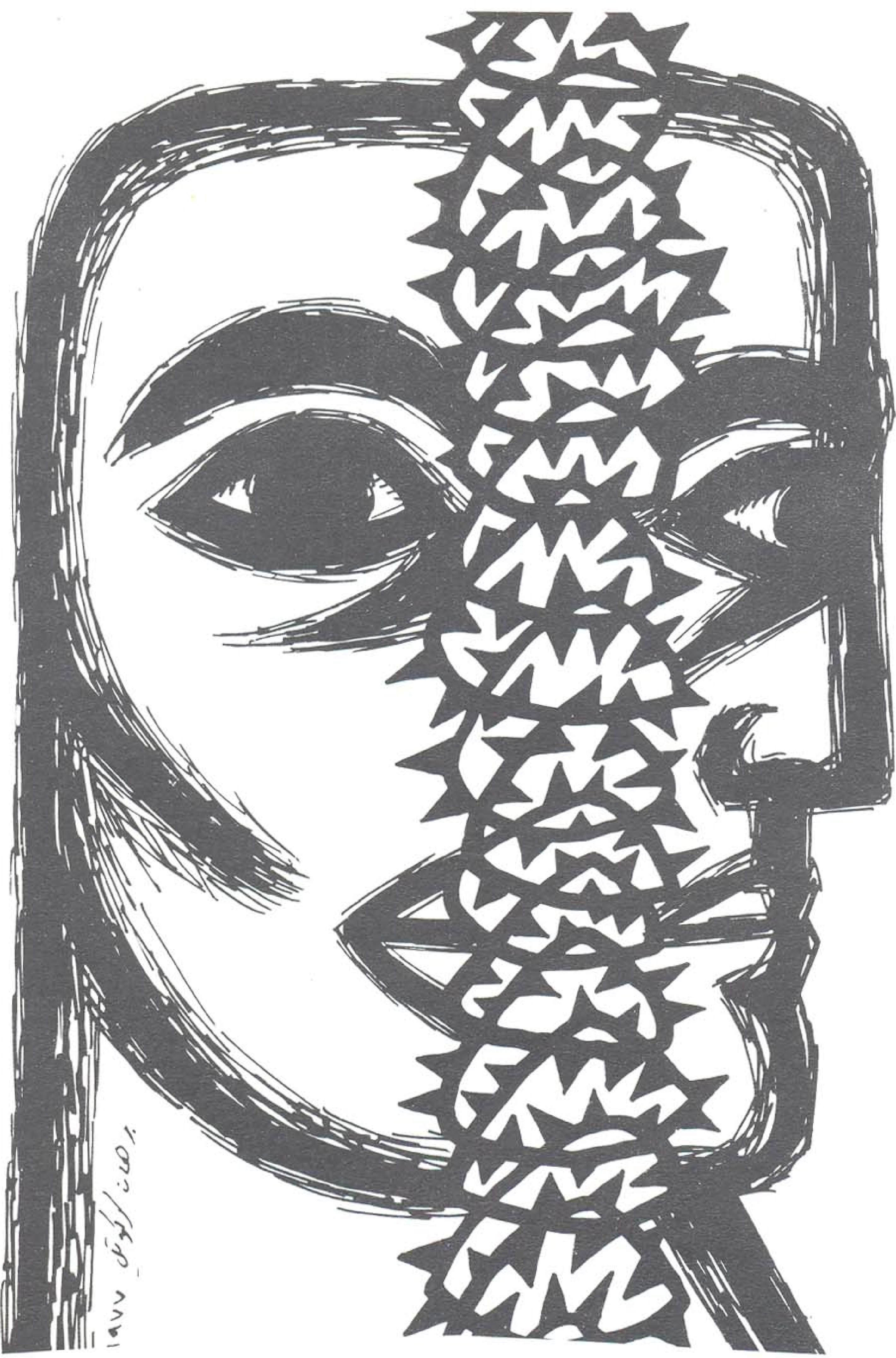
ولم يتوقف (غياث) عند حد معين في تجاربه ، بل انطلق يقدم التجربة تلو الأخرى ، حتى توصل الى الشكل الفني الجديد الذي استقاه من جولاته في الريف، وأدخل ولأول مرة التصوير الفوتوغرافي في حفر لوحاته الفنية معبرا عن موضوعات مختلفة ، عودة الى الواقعية الفوتوغرافية ، مع جرأة في استخدام الأشكال والتعبير بها عن الموضوعات المختلفة .

ولم يقتصر (غياث الأخرس) في تجربته مع الحفر على تقديم الموضوعات الفنية المعبرة ، ولكنه كان وراء تطور تجربة الحفر حين مارس تدريس هذه المادة في (كلية الفنون الجميلة) وفي (مركز الفنون التشكيلية في دمشق) ، وتمكن من أن يُخرج جيلا من (الحفارين)، استخدموا المعدن في حفرهم ، ووجدوا المطبعة ليقوموا بطباعتها ، وهكذا ازدهر فن الحفر .

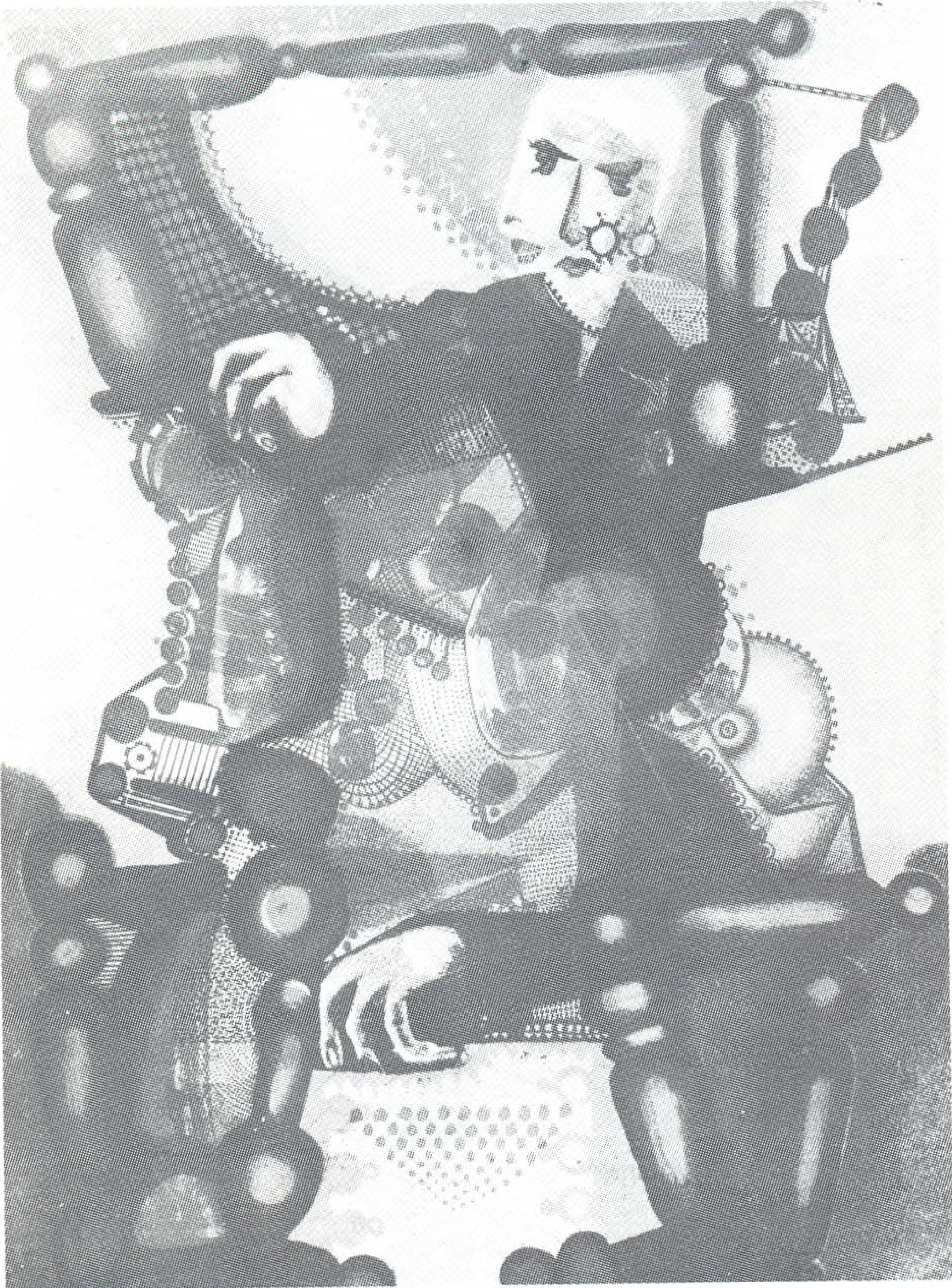
برهان كركوتلي

أما الفنان الثاني الذي قدم لنا الرسوم الفنية المعبرة ، التي نعتبرها كالحفر فهو (برهان كركوتلي) الذي ربط بين تجاربه في هذا الفن وبين عدة قضايا انسانية أخذت كل اهتمامه ، ويتقارب برهان مع (غياث) في تجربته الفنية التي تعتمد على (الأخذ من الرسوم الشعبية المحلية) ، والتعبير عن الموضوعات ذات الأهمية الكبرى ، وذلك لانه قد جعل من (الحفر) الفن الشعبي ، الذي يستقي من هذا الشعب ، ويسعى للتعبير عنه ، عن طريق أشكال ورسوم حفرت في ذاكرة هذا الشعب ، وبكلمات وعبارات تجمّل الرسوم وتعطيه الأهمية ، ونحن نكتشف أن الحفر هنا يتفاعل مع القضية التي نذر الفنان نفسه لها ، وأعطاها كل فنه وحياته .

وعلى الرغم من أن (برهان) قد انطلق من الاشكال التعبيرية والناقدة ، والتي ميزت تجربة (الفن الالماني) في العشرينات ، لكنه بدأ بتطوير هذه التجربة بالتأثر بالرسوم الشعبية ، وأخذت حدة الاشكال تذوب أمام شاعرية التعبير عن الموضوع ، وحلت (النزعة التهكمية) أو (السخرية) محل النقد الجاد الذي كان يميزه ، وبدأ يستقي بعض تجاربه من الاشكال المعمارية التي قدمها (المكسيكيون) ، ويربط بينها وبين الصيغ الفنية التي كان يقدمها في الماضي معبرا عن الصلة الوثيقة بين تجارب شعوب أمريكا اللاتينية والشعب العربي .



وجه وزخارف .. حفر للفنان « برهان كركوتلي »



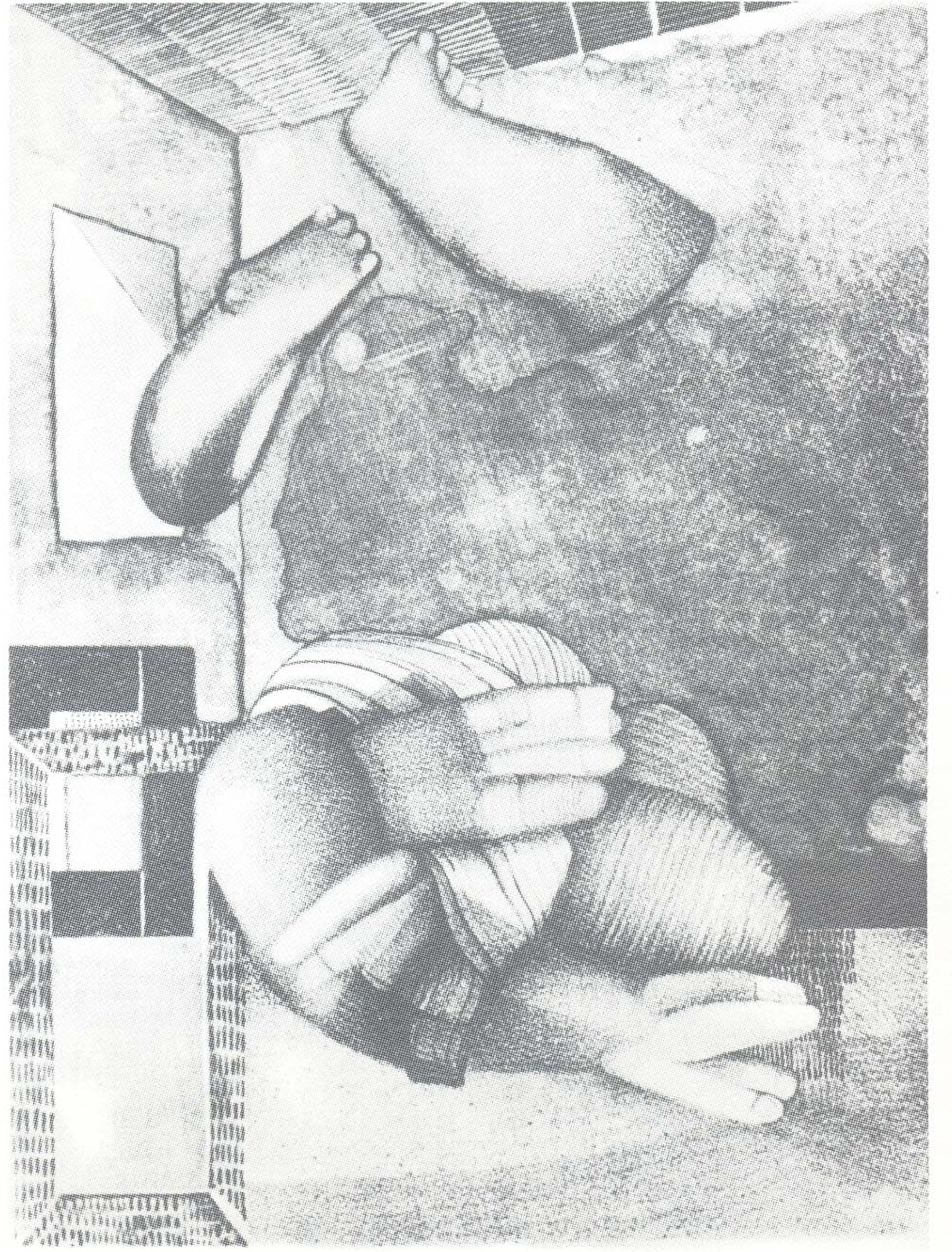
الموسيقي .. حفر للفنان « عز الدين شموط »

وفي الحقيقة إن تجربة (برهان كركوتلي) تعطي الاهمية الاولى للموضوع السياسي أو الاجتماعي ، الذي تتصدى له ، ولهذا يعتبر أن فن الحفر هو فن قضية ، ولا يمكن أن تولى التقنية الطباعية أهمية تعادل الاهمية التي نعطيها (للمضمون) الذي يسعى له ، ولهذا فهو يقدم لنا تجربته في رسم بسيط بالحبر الصيني ، ويقوم بطباعة هذا الرسم عن طريق المطبعة العادية ، ليبيع هذه النسخ المطبوعة للناس بأسعار زهيدة ، وفق مبدأ أساسي ، وهو أن الفن وجد لخدمة قضية مصيرية ، يترابط معها ، ولهذا فالمضمون هو الذي يلعب الدور الاساسي ، ولا يعطي للمطبعة الا الاهمية التنفيذية لما قام برسمه من أعمال ، وهكذا يختلف (برهان) عن (غياث) من هذه الزاوية التي نرى فيها (غياث) يحاول البحث عن أسلوب يقدم عبره ما يريده ، وهو لهذا يلجأ الى الاستفادة مما حفر، ويقدم لنا التقنية المتميزة التي تجمع الطباعة اليدوية الدقيقة الى الحفر المتقن الذي وصل فيه الى صيغة متميزة ومعبرة ، ولهذا فالبساطة التي يقدم (برهان) فيها أعماله ، هي نتيجة لاهتمامه بالمضمون وحده ، وتفضيله على كل ما عداه .

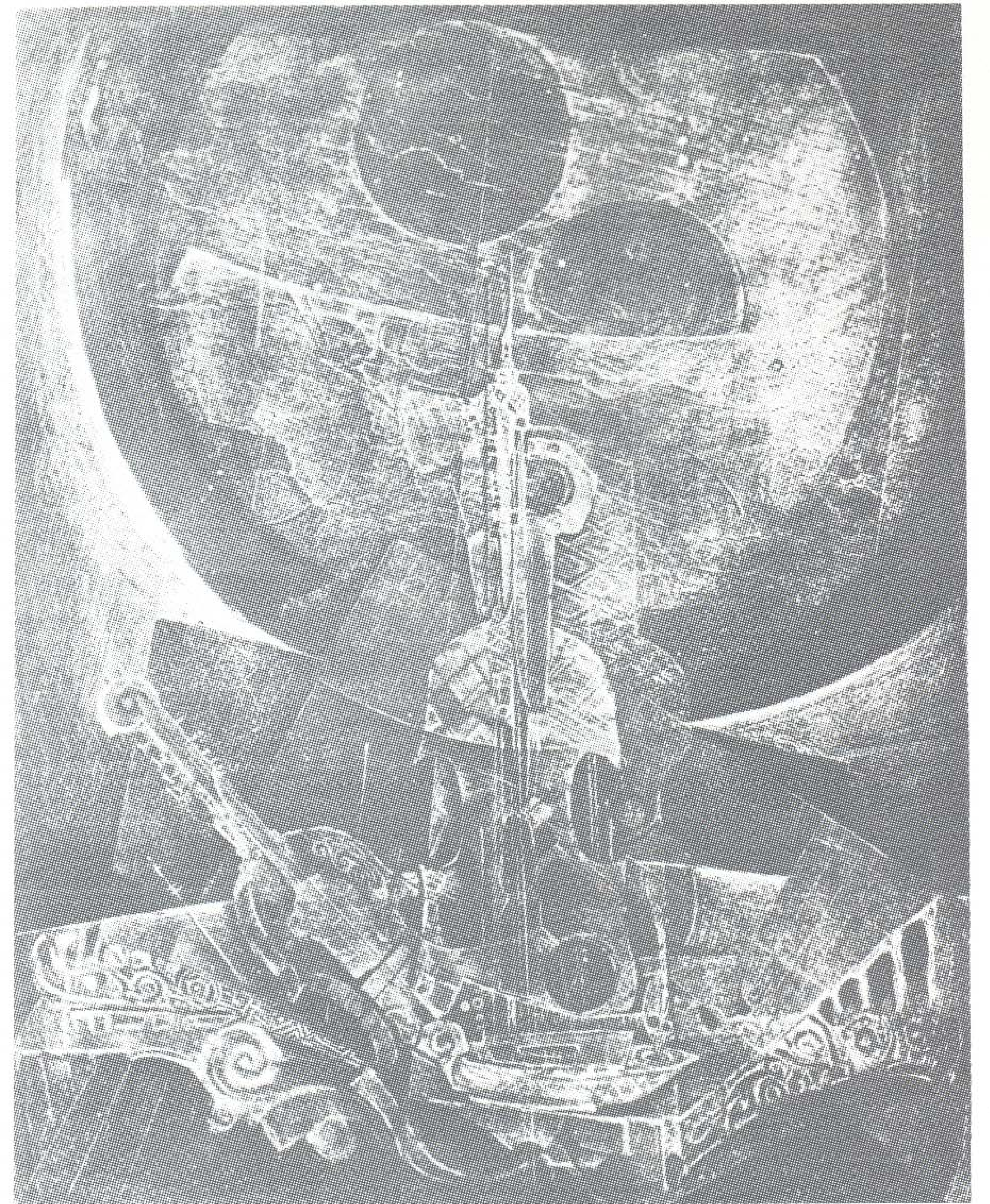
مروان قصاب باشي

اما الفنان الحفار الثالث الذي استخدم الحفر على نطاق واسع في أعماله فهو (مروان قصاب باشي) الذي أكد لنا منذ بداية تجاربه الفنية على أنه يولي (الجوانب التعبيرية) كل الأهمية ويعطيها الأولوية على كل ما عداها ، ولهذا نراه يقدم لنا الوجوه الضخمة المعبرة التي ارتبطت بوجوه مألوفة له ، رسمها على هذا الشكل ليكتشف فيها الدقائق التي تساعده على التعبير عن الموضوعات المختلفة ، سواء كانت مناظر طبيعية أو حتى أشجار أو تفاصيل الارض المنبسطة التي نراها تمتزج مع تفاصيل الوجه ، فالارض والإنسان شيء واحد ، وهو يلح على (الجانب الذاتي)، في الفن التشكيلي ، ويعطي دراسته للأعماق أهمية كبيرة في التأثير على الملامح والتفاصيل ، ولهذا نراه يعود الى الطفولة كثيراً ويلح عليها ، ويربط التعبير الفني بالمكونات الاساسية التي ساعدت على تكوين الشخصية ، وإنه في هذا يطور رؤيته للواقع على ضوء هذه التجارب الاولى ، ويجعل الجانب الذاتي ... يتعالى ليلتقي مع العام حين يستوعب الوجه الارض ويعبر عنها .

ويستخدم (مروان) الحفر بأسلوب جديد ، فهو يقوم بطباعة هذا اللوحات المحفورة ، ويقدم لنا كل لوحة زيتية .. قطعة حفر تساعد على نشرها على نطاق



في الغرفة .. حفر للفنان « غسان سباعي »



تكوين .. حفر للفنان « علي سليم الخالد »

عام ، ولكن من الواضح أن معالجة اللوحة بالألوان يختلف كلياً عن أسلوب معالجتها الفنية على المعدن ، وهكذا يتشكل الموضوع الواحد عبر لغتان فنيتان إحداهما هي الحفر والاخرى هي التصوير الزيتي ، ونحس بدقة التعبير عن طريق الرأس الحادة ، والقدرة على تقديم موضوعه بيد مدربة على الحفر ، لكن الواضح أن الصيغة المطلوبة من الحفر ، تختلف عن صيغ غيره من الفنانين ولهذا تراه يلجأ الى أسلوب الحفر العميق في أعماله ويفضله على غيره ...

عز الدين شموط

اما تجربة (عز الدين شموط) فهي تأخذ أبعاداً اخرى وذلك لأنها ، تستخدم الحفر على الحجر ، أو الطباعة الحجرية ، لكنها لا تقف عند حدود الرسم المبسط على الحجر ، بل يطور هذه الصياغة بأسلوب جديد يملأ قطعة الحجر بالأشكال ويستخدم الألوان ، ويعطي التعابير المتنوعة عبر دراسة للعمل كتكوين وعلاقات ، وهو يعتمد في هذه الدراسة على المفاهيم التكعيبية للتحوير المعماري ، ويربط ذلك كله بالموضوعات التي يقدمها ، وهو لهذا ينفرد بين الحفارين بأسلوبية دقيقة معبرة ، وبتقنية عالية المستوى ، وبحس عالٍ من المسؤولية الفنية ، انه يبني اللوحة كما يبني المعماري البيت فلا ترى في العمل ما يبتعد عن هذه المفاهيم ، ولا تحس إلا بأنك أمام فنان متمكن من فنه .

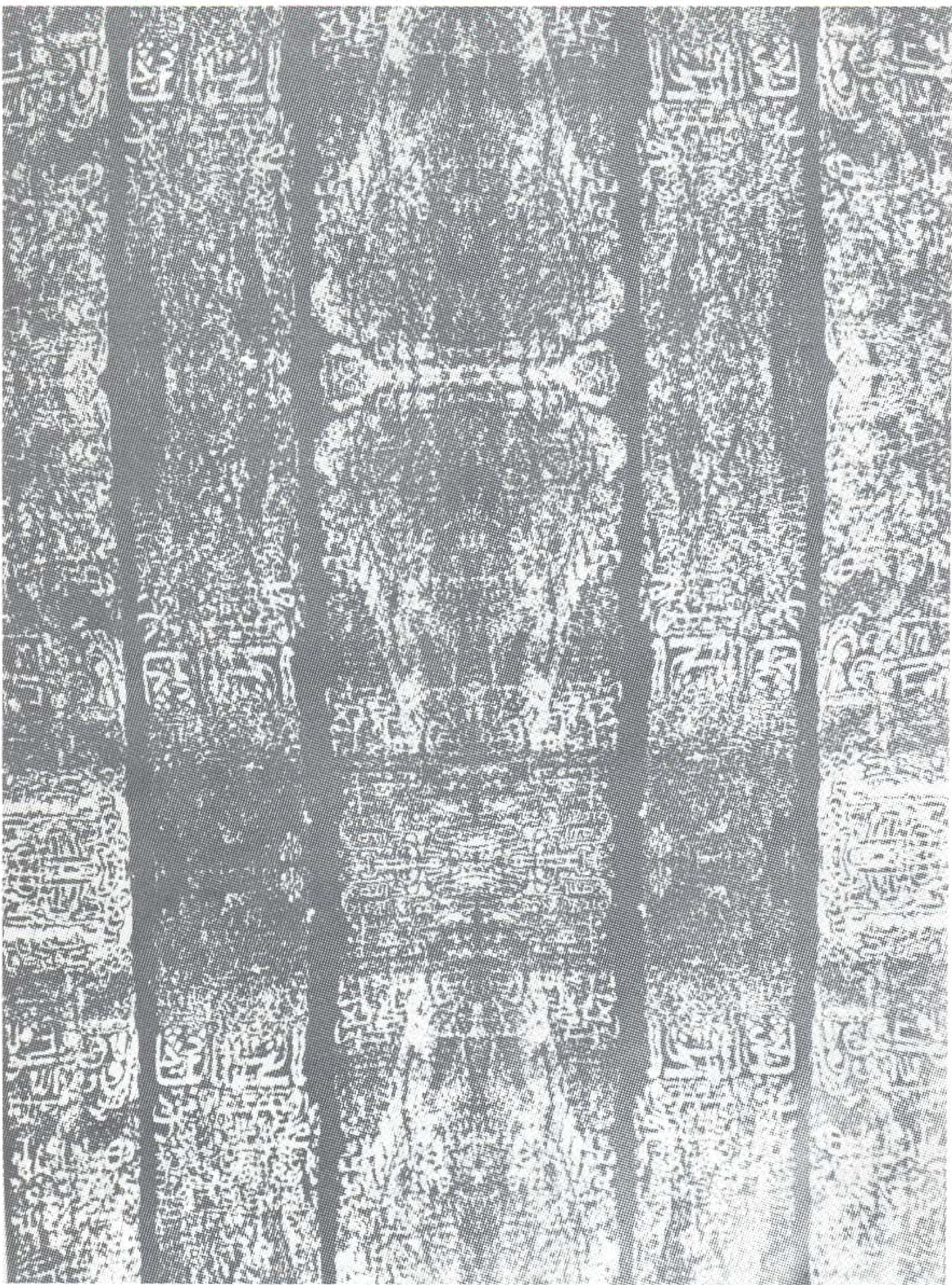
ونحس ذلك بوضوح في أعماله التي تتناول موضوع (الموسيقى) الذي كان يشغله لفترة من الزمن وقدم خيرة تجاربه .

غسان سباعي

ويستخدم (غسان السباعي) الحفر على الحجر لتقديم تجارب فنية هامة ، لكنه يعتبر أن هذا الحفر على الحجر (الطباعة الحجرية) ، هو عمل متمم لما سبق له أن قام به من أعمال فنية زيتية سواء من حيث الموضوعات التي يعالجها ... والتي تلح على الإنسان ووضعه ، وهو يحور الجسد الإنساني ، ويقدمه لنا عبر صياغته على نحو نحس فيه بالقوة والتعبير ليؤكد على ذلك في المضمون الذي يسعى له ، ولهذا نقول بأن تجربة (غسان السباعي) في مجال الحفر لاتختلف عن تجربته الزيتية ، بل هي تكملها ، وترتبط بها إرتباطاً

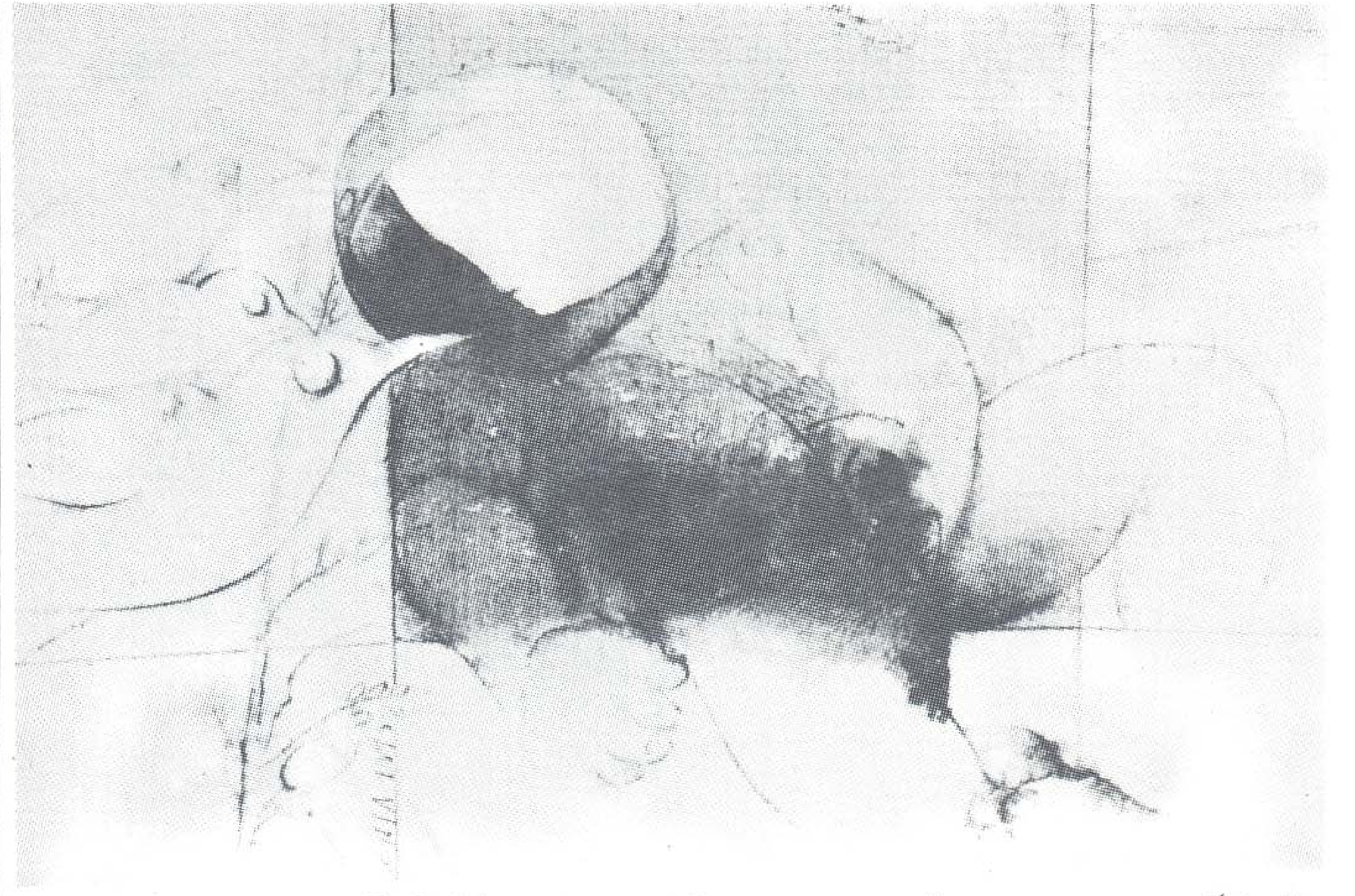


انتظار ... حفر للفنان «زياد دلول»

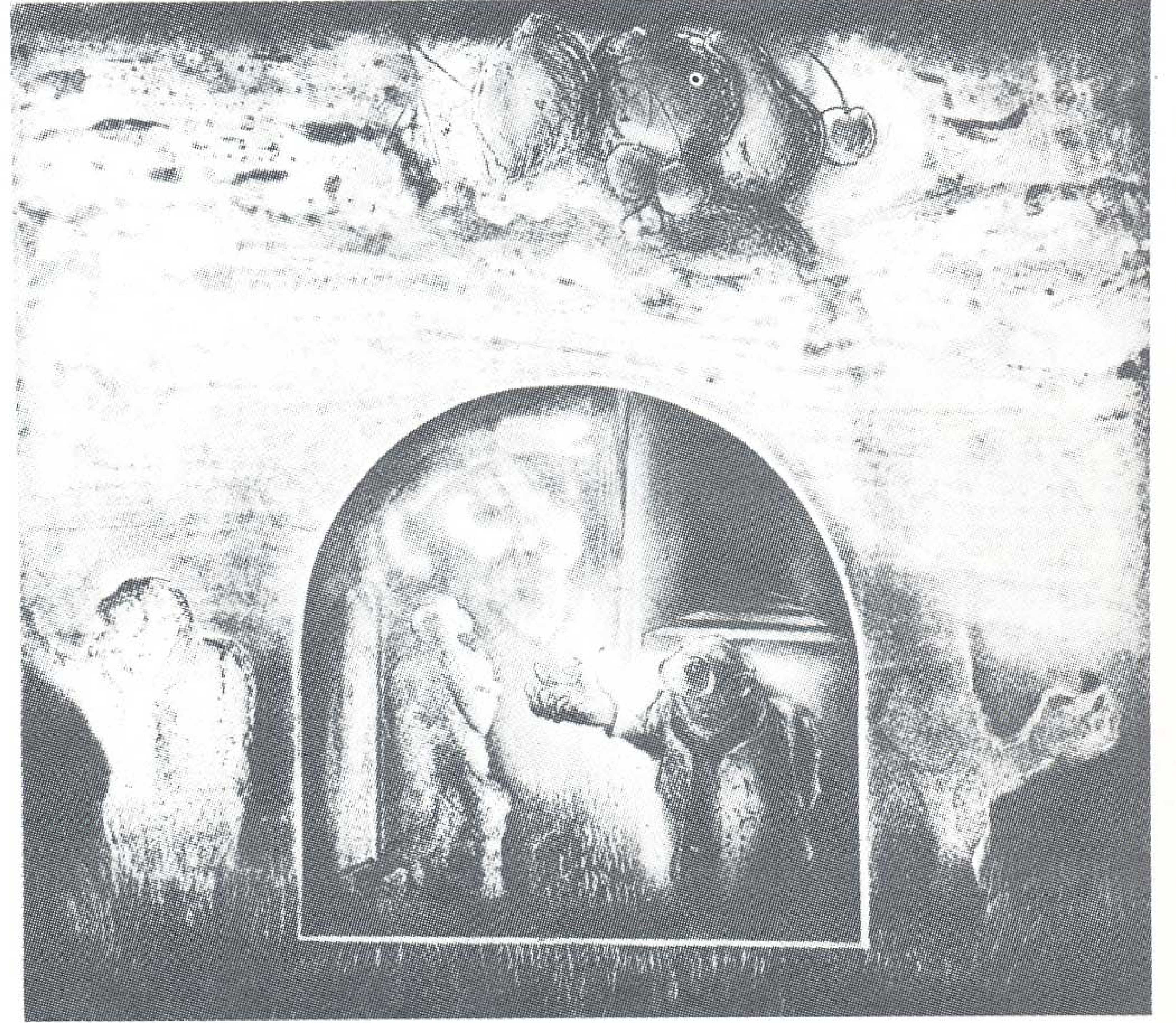


كتابة عربية .. حفر للفنان إحسان عنتابي

مباشراً ، وهي تلح على الخطوط بشكل أساسي ، على قوة التعبير بالرسم المباشر على الحجر لمتانة الاشكال التي يقدمها ولقدرته على الوصول الى الصياغة المتميزة عبر الخط وحده ... ولهذا يعتمد على الصيغة المباشرة من الحفر على الحجر ، ويصل الى تحقيق ما يريده ، ولا يلجأ الى التقنيات المعقدة التي نراها عند غيره ، لأنه يملك الجراة على تقديم الموضوع المطلوب وقد رسم بدقة ... وتمكن ، ولا يحتاج الى مهارة تقنية إضافية تساعده على الوصول الى غاياته .



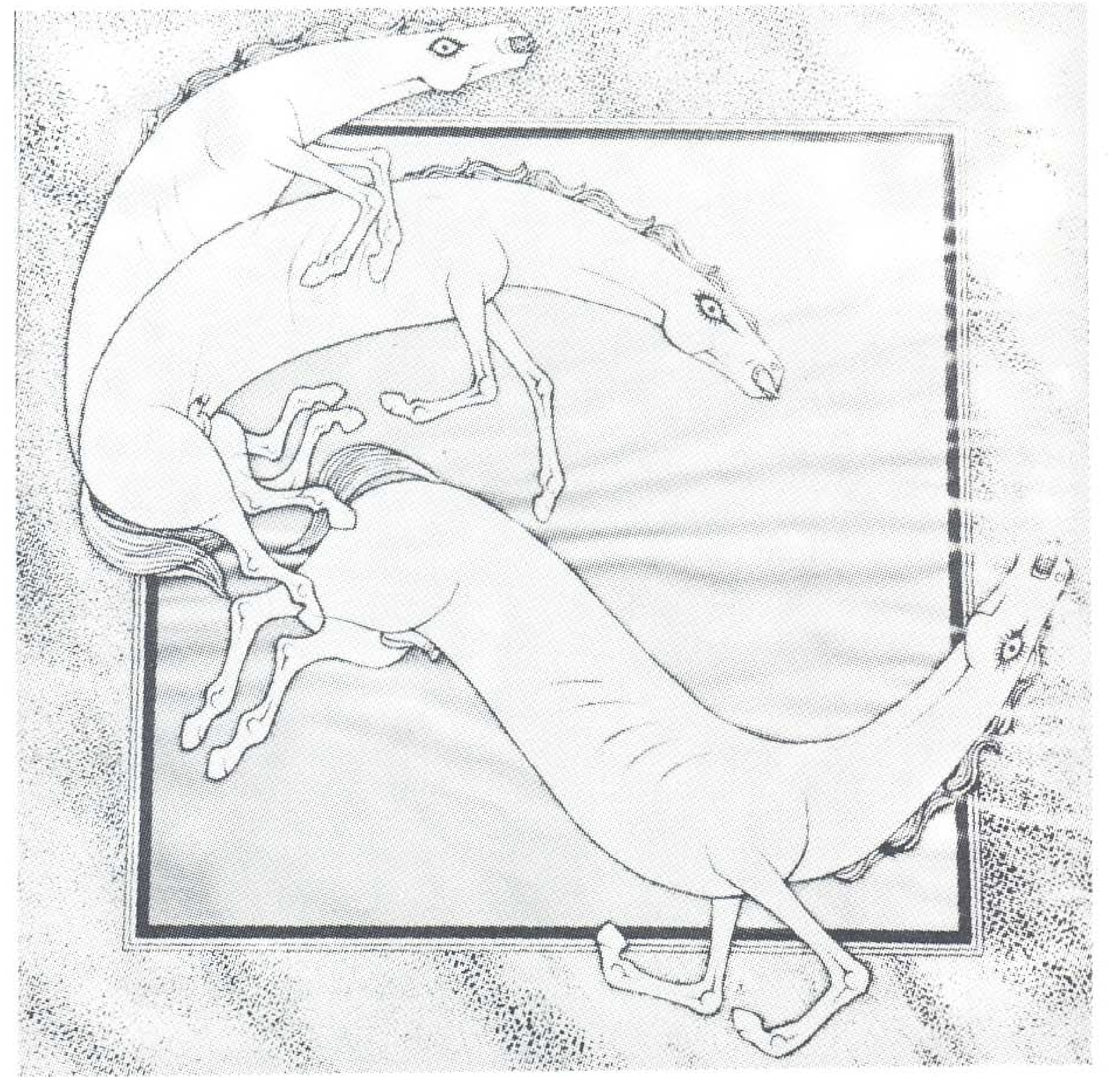
تشكيل .. حفر للفنانة «هند زلفة»



تكوين .. حفر للفنان «سعيد الطه»

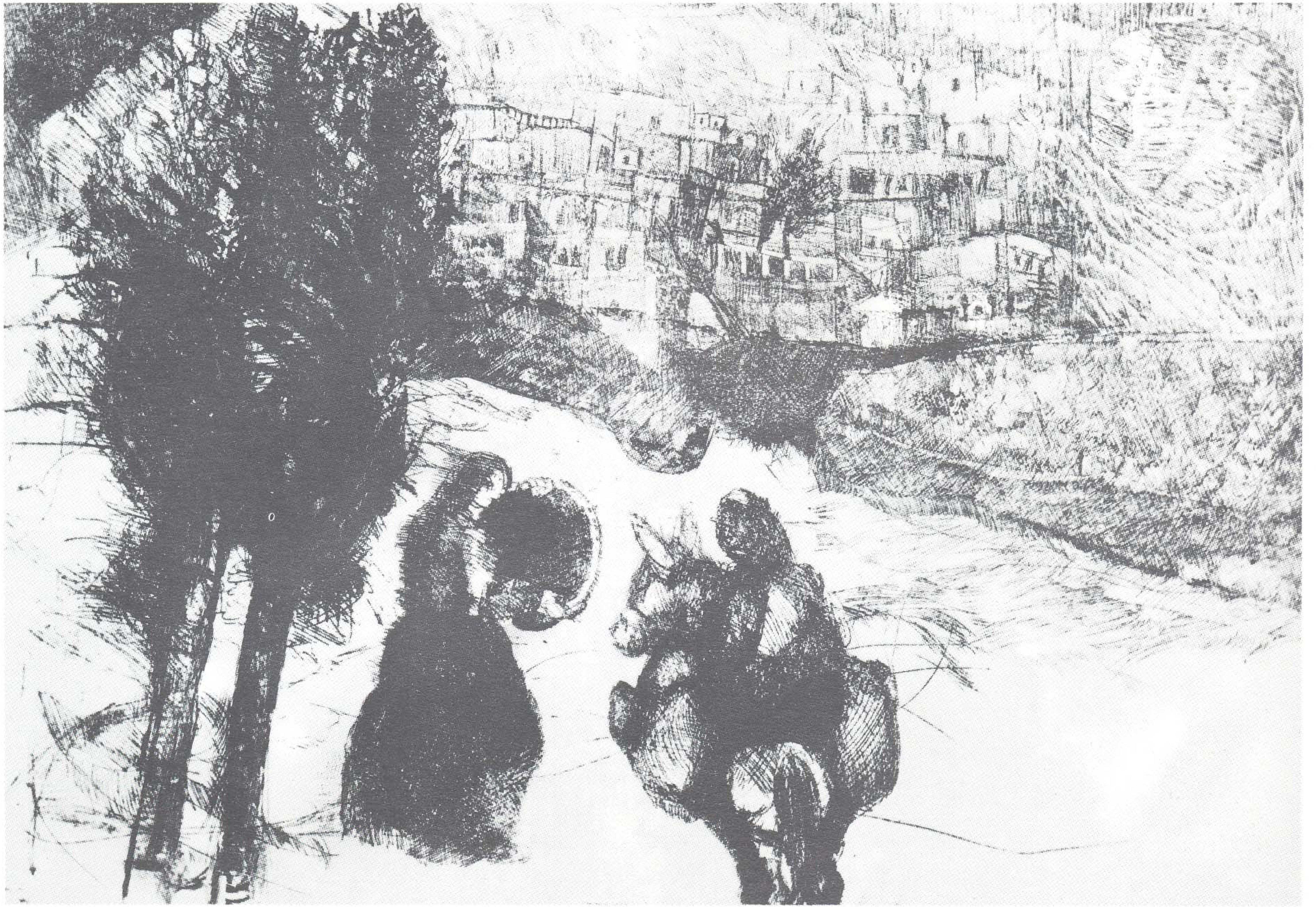
علي سليم خالد

ويختلف (علي سليم خالد) عن غيره من الفنانين الحفارين الذين عالجوا موضوعاتهم عن طريق (حفر الحجر) أو (الطباعة الحجرية) في أن هذه المعالجة تتم بصيغة ذاتية لأبعد الحدود ، وتعتمد على تقنية متطورة تربط هذه الصيغة الذاتية بالأشكال التي أعطانا اياها مستردة من طفولتـه في (تدمر) أو من تراث الفن التدمري ، ولهذا يسترجع (علي سليم خالد) تجاربه من ذاكرته ويدمج بين أشكال تبدو لنا مألوفة من هذا التراث مع صيغ وتجارب مستوحاة من خياله الخصب الذي هو نتيجة لمعايشته للحياة الشعبية وتفاعله مع هذه الحياة في كل ايحاءاتها المعبرة .



حفر على الشاشة الحريرية للفنان «خزيمة علواني»

وهو لهذا يعتمد على هذا الفن الذاتي في أعماقه ويطرحـه على قطعة الحجر مرسوما ، ويفاعلـه مع الاشكال الوافدة من عالم ذاتي لأبعد الحدود ، حتى اننا نحس بأن كل ما يسترده من ماضيه البعيد أو القريب، قد عجنه وقدمه لنا بصياغة خاصة ، تطغى فيهـا العوالم الغريبة التي لا ندرك مصدرها ... ولكنها ... محفوظة في وسط عالم خاص له رؤاه البعيدة والموغلة في البعد ، وهو يفاعل بين هذه الرؤى والتقنيات التي يقدمها حتى تستقيم اللوحة ، مندمجة عبر الطباعة ، ومتفاعلة عبر العفوية التي نراها أساسية عند فنان مثله ، وهكذا تثير لوحاته أكثر من تساؤل لكنها تبدو معبرة عن عالم خاص له ذاتية تبدو واضحة التأثير ، وهكذا تنطبع شخصيته في أعماله الفنية ، وتتجلى عبر الحجر الذي يرسم عليه ، والورقة التي يطبعها .



حفر على المعدن للفنان « عبدالكريم فرج »

سعيد طه

ولا يختلف (سعيد طه) في تجاربه في الحفر عما قدمه (علي سليم خالد) من حيث أنهما يعتمدان على عالم ذاتي ينهلان منه ، رغم أن (سعيد طه) أقرب الى الصيغة التعبيرية بمفهومها الاجتماعي ، فهو يوظف تجربته لينقد ، ويربط هذا النقد بعملية تحوير وتشويه للأشياء ، بل تعرية لها ، ولهذا نحس بأن الانسان قد (استخلصت أعماق أعماقه) وقدمت بادانه ونقد كبيرين يساهمان في اعطاء الخلفية الاساسية لتجربة الحفر المتميزة ، ان (سعيد طه) يلجأ الى المعدن ، ويستعين بكثير من الرؤى الذاتية في تقديم نظرته لهذا الواقع ، وهو يحاول أن يعكس هذه الرؤى عبر الوجوه .

ولكن ... (سعيد) في تعامله مع الرؤى يبقى مخلصا للواقع رغم كل ما يحوره فيه ، ولهذا نحس بأن كل مشهد نراه ، وكل شكل قد أخذه من هذا الواقع ، وهو يدمج بين أكثر من شكل وموضوع في لوحته حتى يقدم لنا رؤيته هذه ... التي تسعى الى خلق (واقع موضوعي) ... هو مزيج من عالمين يتشابكان ويتفاعلان في جدلية .

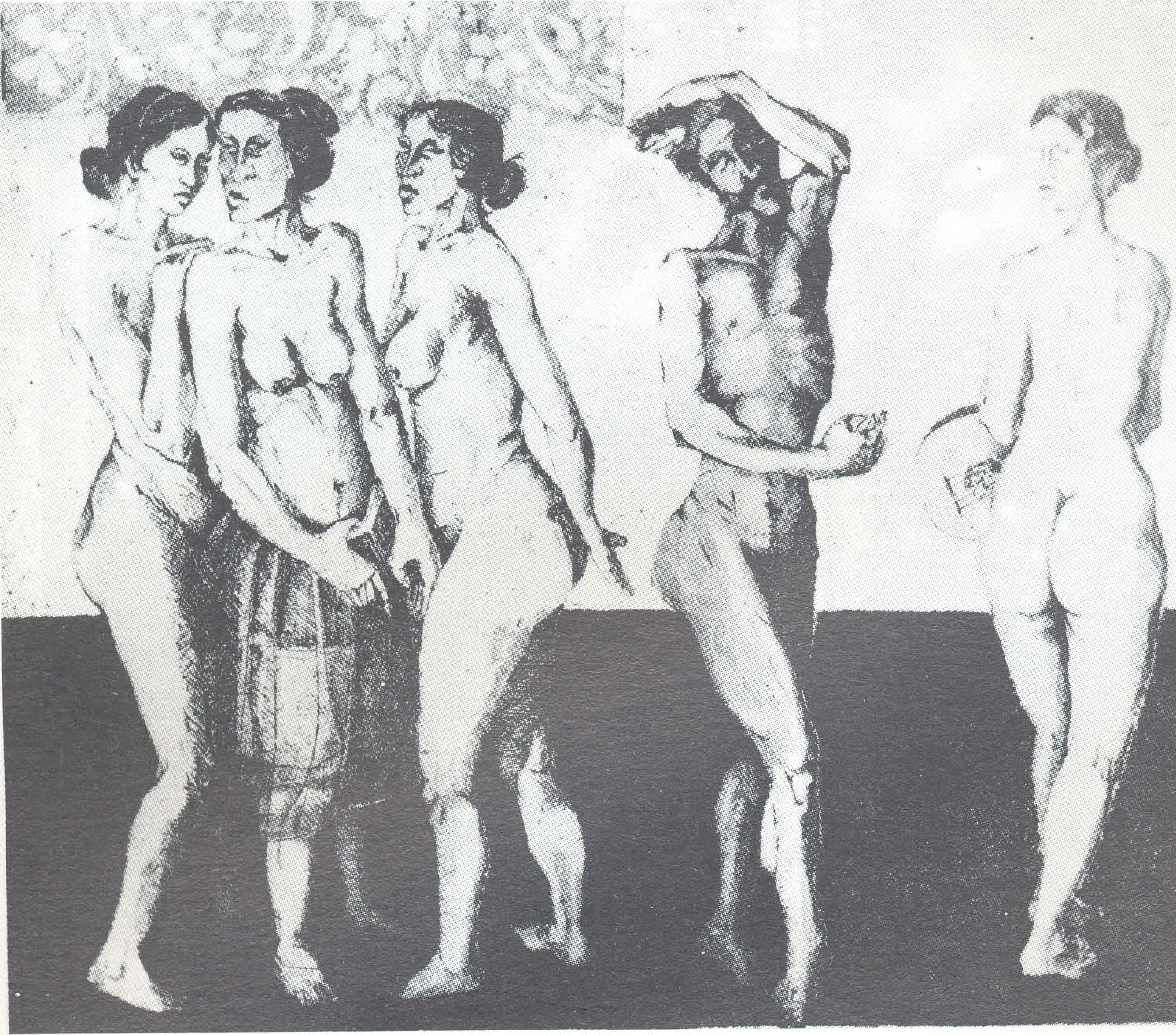
ويعتمد (سعيد طه) على تقنية متطورة من حيث لجوئه الى العديد من أساليب الحفر على المعدن لتساعده على تقديم موضوعه ، ولهذا فالتقنية عنده تخدم المضمون تماما ، وتساعد على ابرازه ولا تتحول الى لعب ، بل تؤكد على ضرورة ادانة مفاهيم معينة في الواقع ، وسلبيات فيه ... وان دور (الحفر) يتجلى في هذه الادانة .

زياد دلول

ويقدم (زياد دلول) تجربة مشابهة لتجارب الفنانين الآخرين من حيث الاعتماد على التقنيات المتطورة ، لكن (زياد) يربط هذه التقنية ، بالمفاهيم الواقعية الجديدة ، حين ينقد بعض الظواهر والسلبيات .

انه يقدم (الكرسي) لنا ، ويعكس عبر هذا الكرسي الذي رسمه ... مفهوما معينا لطبقة محددة من الناس تجلس على هذا الكرسي ، ولهذا فالاشياء تتمتع عنده بأهمية مطلقة ، لأنها قابلة لكل الافكار والرؤى الخاصة ، ولهذا نرى (الموقف) من الواقع ، ونلاحظ أنه يدين جوانب سلبية من هذا الواقع بحس عال من المسؤولية ، وبصياغة متميزة .

وهكذا ينقل (الحفر) الى شكل من التعبير الفني



حفر على المعدن للفنان عبد السلام سَفيرة

الناقد والمتطور أسلوبا وتقنية ، وهو يلجأ الى المفاهيم الجديدة للواقعية التي برزت الان ويستعين بها على **تقديم عوالمه ، يقدم الرموز ... ويستعين بعوالم سيريالية خالصة أحيانا ، لكنه يوظف هذه السيريالية لتؤدي مضمونا انسانيا متجاوزا لكل التجارب السيريالية الاخرى التي تقف عند حدود الحلم المريض أو الادهاش والمفاجأة .**

ان (زياد دلول) يتوصل الى لغة خاصة فيها الرمز واللغة التعبيرية التي تعتمد على واقعية الاشياء ، وعلى القدرة على التصرف بها .

هند زلفه

ويمكننا بعد ذلك ... الانتقال الى تجارب الفنانة (هند زلفه) التي تتمتع تجاربها بين الحفارين بحس خاص معبر ، والتي تعكس في رؤيتها هذا الحس .

شاعرية ... تجاه الاشياء القديمة ، قد تكون مصدرها حب الاشياء والتعلق بها ، والقدرة على ربط هذا بلغة متميزة تحقق (المضمون) وهي في هذا تقدم لنا ما يمكن أن نصفه على أنه حفر بأكثر الاساليب رقة وتعبيراً عن المضمون ، وبأدق الاساليب بساطة .

ان الحفر تسجيل لما هو جميل ممتع ... بلغة بسيطة ... وهي لا تتجاوز ، في تعبيرها عن وجه الحياة البسيط ، الصيغ التي قدمها الحفارون الآخرون ، لكنها تقدم لنا هذه الصيغ بخصوصية تجعل أعمالها متفردة ... كأنها رسوم شخصية تسجل انطباعاتها عن الواقع ... بذاتية ... وحب لهذا الواقع .

واخيرا

يمكننا القول ... بأن تجارب الحفر عندنا قدمت عدة نماذج هامة تستحق الوقوف عندها ، واستطاعت أن تستوعب كل التقنيات التي قدمها الحفر الفني المعاصر ، وقد استعرضنا بعض التجارب الهامة التي تمثل أهم التيارات ... ونستطيع أن نضيف هنا ... بأن ثمة تجارب عديدة أخرى تتشابه فيما تقدمه ، مع من اخترناه ليعكس تجربة الحفر عندنا ، وعند الكثير من الطلبة الخريجين من (كلية الفنون الجميلة) بعض الاعمال المتميزة التي كانت دوما تعطي لهذا الفن أهمية كبيرة ... ولعلنا لن نبالغ اذا قلنا بأن ما قدمه الفنانون وما سيقدمه الآخرون ... سيجعل فن الحفر هو فن المستقبل ... فن الجيل القادم من الفنانين .

٧

فن الحفر السياسي

ترجمة: مروان بطش

هل يتسم فن الحفر السياسي بقواعد وأوزان وأساليب ومعان خاصة ؟ هل هو لغة لها استقلاليتها الخاصة من حيث الشكل والبنية أم أنه لا يتميز عن بقية الفنون الاخرى الا بالمضامين التي ينقلها الى الجمهور ؟ وما هي علاقاته ، على مدى القرون الماضية، مع الفنون التشكيلية وتقاليد التصوير الزيتي ، ووسائط الاتصال الاخرى ؟ وهل يوجد تقنيات اتصال نوعية يعكسها الرسم التعبيري السياسي ؟ هذه هي بعض الاسئلة الراهنة التي نحاول ايجاد ردود واضحة لها .

ظهر (الحفر السياسي) في عصر النهضة مع ظهور الطباعة ، أي في الوقت الذي غدت فيه الصورة قابلة للنسخ والتداول ، ثم اندرجت في دارة اتصال ما لبثت هذه أن امتدت من أوساط علماء الاداب القديمة والارستقراطيين الى عالم [مجتمع ما بعد الثورة الصناعية] ، وقد خلفت واسطة التعبير السياسي هذه وراءها اثار نموها وتاريخها في كثير من صور الحفر Gravure والاختام ، والاعلانات ، والرسوم الكاريكاتورية ، ورسوم المطبوعات الدورية والصحف ، ويصور هذا الفن ، بمجاله الواسع وتأثيره الكبير ، تاريخ العلاقات التي نشأت بين السلطة والناس ، كما يعكس تصرفات السلطة خلال التاريخ وتطلعات الافراد، قديما وحديثا ، الى تنظيم المجتمع .

منذ عشرين سنة ، قال [اندريه فارانياك] ، في معرض تقديم كتاب له حول فترة ما قبل التاريخ عنوانه [الانسان قبل الكتابة] :

ـ [انه ، في النهاية ، كتاب عصري ، اذ أننا ندخل الى حضارة ما بعد الكتابة] ، لقد كان يعني ذلك أن الرسوم المتحركة والسينما وكافة الوسائط السمعية والبصرية تجعل كلا منا يألف لغة الصورة .

[الكاريكاتير] هو أكثر الممارسات دأبا وشيوعا لهذا النمط من التعبير . وبهذا التحريف الضروري (أي الكاريكاتير) لقيت لوحة الحفر العميق المطبوعة ، قبولا واسعا ، واكتسبت بلا أدنى ريب شعبية تامة ، وان تطورها مرتبط ، مثل ولادتها ، بتطورات الطباعة التقنية ، وتظل روح هذا النمط من التعبير وأهدافه متشابهة تشابها وثيقا ، فاللوحة المطبوعة هي لغة جماهيرية وشاملة ومباشرة ومفحمة ، ولهذه الاسباب كلها تحاول أحيانا بلوغ مآربها على المستوى الادنى ، وتفضل الهجاء أو (الكاريكاتير) على العرض البسيط ، ان اللوحة السياسية تقرن الهزل بالمواقف المؤلمة وقاعدتها الذهبية ، كما هو الحال في مسرحيات شكسبير ، هي الحفاظ على الضحك في أقصى لحظات الالم ، وهذا هو نهج هذا الفن في ضمان الامل وتقوية روح الثأر في قلوب المهزومين ، ومؤاساة المحرومين من العدالة والحرية وبث الامل بالنجاة في نفوس من يوشك على الغرق .



السلطان سليمان حفر فلامنكي على الخشب

ان فن الحفر العميق هو نصير القضايا ، يعتنقها الى أبعد الحدود ، فالمبالغة طبيعة ثانية له وحجته التجميع والتحقق ، وبذلك يضفي على الحدث أو المكان أو اللحظة أو الشخص ثقلا خارقا ، انه ليس بتذكار تاريخي أو سردي بل مجموعة من المعاني والاشارات ، نراه يعظم شأن الاشخاص أو يقلل من قيمتهم ، أو يلبسهم الاقنعة ليتمكن في لحظة ما من الكشف عن وجوههم الحقيقية ، ان قدرة التحقق التي يتمتع بها الحفر تعبر في آن واحد عن الظاهر ،والخفي، وتضيف الى الامر الراهن ما حدث وما سيحدث ، وهكذا تتحرر الصورة من احداثيات المكان والزمان ، ان السياسي لايزال حيويا وعدائيا وخلاقا حتى يومنا هذا .

مضاعفة الصورة : يرمي فن الحفر من حيث المبدأ ، الى مضاعفة الصورة وتكاثرها ، ولم يكن الغرب قد امتلك ، حتى مطلع القرن الخامس عشر ، الوسائط التي تيسر له مضاعفة الصورة ، كان ينشيء مجموعات الصور ، بجمع النسخة الوحيدة تلو النسخة وكانت تتصف الصورة ، بالاضافة الى وحدانيتها ، بجمهودها واستحالة نقلها ، فكانت اللوحة الجدارية سجينة الجدران والنقش البارز معلقا في تاج العمود Chapiteau أو في لوحة الجبهة Tympan وتقوسات الابواب والزجاجيات (الزخارف الزجاجية) مثبتة في نوافذ الكنائس وكواتها ، ومنمنمات المخطوطات حبيسة داخل التجليدات ، والكتب مثبتة الى المنضدة بسلاسل يمكن الرجوع اليها دون نقلها ، وهكذا كانت الصورة ثابتة بتعذر تداولها .

ثم بدأ نقل الصورة بظهور الورق والطباعة اللذين عرفهما الغرب في منتصف القرن الخامس عشر ، وشرعت لوحة الحفر آنئذ تؤدي رسالتها ، كانت لغة جماهيرية تنقل الانباء المثيرة ، مثل اكتشاف قارة أمريكا الجديدة بعد رحلة [كريستوف كولومب] وتستنكر التجاوزات والاخطاء والفظائع ، وتكتشف الجوانب المضحكة عند الانسان ، وتعظم الابطال أو تسخر منهم ، وهكذا حلت الصورة محل الفعل في مخاطبة الجماهير ، وغدت واحدة من لغات العالم الحديث بعد أن نحتّ رويدا رويدا ، ((أناشيد)) و ((أقوال)) المشعوذين التي سادت في العصر الوسيط .

بيد أن الورق ، وهو عماد الصورة ، لم يكن مادة جديدة بالنسبة للغرب في القرن الخامس عشر ، اذكان العرب يزودون به الدواوين الامبراطورية منذ القرن الحادي عشر ، بعد أن تعلموا صناعته على يد الاسرى الصينيين ، الذين وقعوا في الاسر على ضفاف نهر طلس ، بالقرب من مدينة سمرقند ، عام ((٧٥١))ولقد نقل العرب صناعة الورق فيما بعد الى صقلية ، ثم شرع الطليان يصنعونه منذ مطلع القرن الثالث عشر ، وتبعهم الفرنسيون في السنوات الاولى من القرن الرابع عشر ، ويعود تاريخ اقامة أول مصنع للورق في منطقة الفوج الى عام (١٣١٥) ، ومن المحتمل أن تكون مصانع ((اوفيرن)) قد شرعت تنتج الورق في أواخر القرن الثالث عشر ، وقد نجم عن صناعة الورقظهور (بائعي الخرق) أو (البيارق القديمة) الذين كانوا يزودون مصانع الورق بالمواد الاولى لعجينة الورق .

عرف الغرب فن الحفر على الخشب منذ مطلع القرن الخامس عشر ، وقد أخذه عن الصينيين بوساطة المغول وتعتبر الاخشاب المحفورة والالواح أداة طباعة الصورة الى عدة نسخ ، وكانت الاوراق أو الصفائح الاولى التي وزعها الناشرون مطبوعة بواسطة [الحفر على الخشب] مثل أوراق اللعب . وقد وصف [غوتنبرغ] عملية الطبع هذه في رسالة وجهها الى راهب فرانسيسكاني قال فيها : [لابد أنك شاهدت مثلي ورق لعب وصور قديسين ، يتم حفر هذا الورق، وهذه الصور على ألواح صغيرة من الخشب ، ويحفر تحت الصور أيضا كلمات وأسطر كاملة ... ثم ينشر الحبر الكثيف على اللوح أو القطعة الخشبية المحفورة ويوضع فوق هذه صفيحة ورق مبللة قليلا ، ويشرع

بدلك الورقة والحبر وقطعة الخشب دلكا جيدا ومستمرا ،حتى يصبح ظهر الورق أملس جدا ،وعندئذ ترفع صفيحة الورق لتظهر عليها الصورة والكلمات بوضوح ودقة شديدة ، كما لو أننا رسمنا وخططنا الصورة والكلمات مباشرة فوقها ، لقد علق الحبر ، الذي طليت به قطعة الحفر ، على الورق الاملس والرطب] .

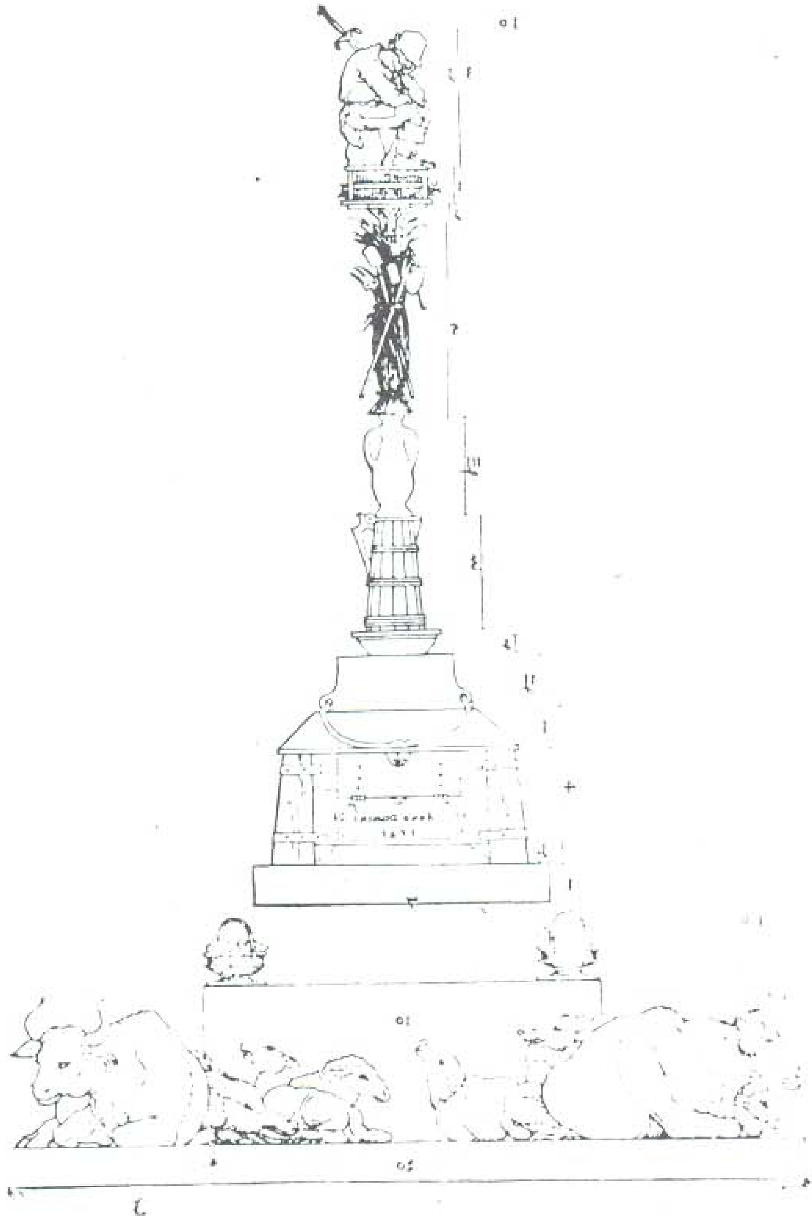
تحولات الصورة :

لا يوضح التجديد التقني كل الامور، وهو لا يحدث الا تلبية لطلب ما ، وهكذا أضحى القانون السائد هو قانون العدد ، وبدأ العصر الجديد بنكران الاوحد ، ليس لان الفرد قد اغتيل ، فذلك لم يحدث بعد ، بل بالعكس ، كانت الانسانية تعظم شأنه وتجعل منه مبدأها ، لقد كان الانسان هو الرزانة بعينها كما الحال في المجتمع اليوناني القديم ، وكانت الحكمة ، أي المعرفة ... هي المثل الاعلى ، بيد أن القطعية مع العهد الوسيط حدثت على المستوى المدني والديني والعسكري والعاطفي والنفسي بظهور [العام] ، و [الشائع] ، أي بظهور الانسان بلا صفة .

وكانت لوحة الحفر وليدة الحاجة الى رسم الاحداث السياسية والاجتماعية والعسكرية والدينية وجعلها على مستوى الادراك العام ، وكان هدفها متعارضا مع أهداف الايقونة ، والرسوم ، والاداب ، التي اشتهر بها العهد الوسيط ، حيث كانت الغاية آنذاك التغني بفضائل الفارس الاستثنائية ، لقد وضعت لوحة الحفر نصب أعينها ارجاع [الاستثنائي] أو [العظيم] الى أبعاد الانسان العادي ، وذلك بتصوير الجوانب الصغيرة والاعوجاج والعيوب والمآسي وكافة الامور التي تؤثر في قلوب الشعب .

وظلت لوحة الحفر حتى القرن الخامس عشر في خدمة الصورة الدينية ، وقد عرفت في هذا المجال اولى نجاحاتها التقنية ، ففي العام (١٤٢٠) أدخل الهولندي [لوران كوستر] تحسينات على آلة طباعة الواح الصور ، وقد تذرع الهولنديون بهذه الحجة في احتكار اختراع الطباعة ، بيد أن الاكتشافين الكبيرين اللذين ظهرا آنذاك هما مطبعة [غوتنبرغ] التبوغرافية ، والحفر على المعدن الذي وضع [دورير] قواعده ،كما جمعت أولى الكتب التي طبعت قبل عام (١٥٠٠) بين فن الحفر على الخشب، من أجل طبع الصور ،والطباعة العادية من أجل طبع النصوص .

ولد (دورير) في العام ١٤٧١ ، وهو يعتبر رائد اللوحة المحفورة الحديثة ، سواء من ناحية الاسلوب أو من الناحية التقنية ، ولم تكن مساهمته التقنية في هذا المجال سوى ثمرة بحثه في الاساليب ، وخلال



مشروع نصب تذكاري لحرب الفلاحين « دورر »



فلاحان ... حفر على الخشب « دورر »



حفر على الخشب للفنان «كالو» يقدم لنا فيها الحرب

مواظبته على رسم خط رفيع للغاية ، ودقيق جداً طور (دورير) أصالة فن الحفر ، أي تقليص الشكل الى أساسه وجوهره ، وعدوانية الرسم ، وايحاء الاحجام والعمق بوساطة استخدام عنصر الاضاءة والظلمة ، وقد آل به الامر الى استبدال الخشب بالمعدن .

ويجدر بنا أن نذكر هنا أن دقة حجم الواح [دورير] الخشبية كانت قد بلغت درجة من الكمال تضاهي بها أعماله الفنية ، وفي الوقت نفسه ، ظهرت على التوالي عدة تقنيات في الحفر ، كالحفر النافر على الخشب ، والحفر المنير ـ المظلم Clair - Obscure والحفر على النحاس ، وقد جاءت هذه التقنية الاخيرة التي تعتبر صياغة بحق ، من ورشة النقاش الفلورنسي [فينيكويرا] التي قدمت تجربة [السلام] في العام (١٤٥٢) ، وان الجدل الذي أثارته أبوة هذه التجديدات ليس موضع اهتمام كبير ، غير أن كثرة المطالبين بأبوتها ، وظهور عدد كبير من التجارب في الورشات ، كان يظهر ذلك الاهتمام الكبير وذلك السعي المحموم للتوصل الى أساليب مضاعفة الصورة ونشرها .

ولقد خاطب هذا الفن الجديد جمهورا ضخما اذ أن ذلك الافق الاجتماعي والثقافي والروحي الجديد لم يكن سوى المجتمع (البورجوازي) الناشيء الذي من أجله ، وارضاء لذوقه اختارت لوحة الحفر مواضيع سياسية ، وأيديولوجية ، واجتماعية شتى ، وقد دخلت لوحة الحفر في حياة الدول الحديثة كسلاح العدد في وجه السلطة وكانت حدتها تزداد حين تشرع في إدانة الأخطاء والتجاوزات .

وإزاء لوحة الحفر النضالية ، ظهرت لوحة الحفر الدفاعية أو التبريرية التي كانت ترمي الى تمجيد الملوك والأمراء ورجال الدين وعظماء ذلك العصر ، كما كانت تنجز ، بسبب شعبيتها ، عملاً دعائياً سياسياً ، إذ تناولت رسومها موضوع الحكومات الصالحة ، وأخذت تكرر دون كلل رموز الوفرة والإزدهار ونظام الحكم الذي يضمن سعادة الشعوب ، ورمز السلام الذي حققته الحرب ، وبالمقابل ، صورت لوحة الحفر النضالية الظلم والبؤس والموت ، ثمار الحكومات السيئة ، وهكذا نجد بين هذه الصور التمجيد والحماس من جانب والإدانة من جانب آخر ،

ومما لا شك فيه أن لوحة الحفر تجد مجالها الافضل في اللاإمتثالية Non - Conformisme، إذ تجدّد فيه رسومها وتلقى فيه جدلية الصورة ومفرداتها الجديدة.

المجتمـع الجديـد

بسبب الازمة التي عصفت بآخر قرنين من العهد الوسيط (١٢٨٠ – ١٤٨٠) جنّد رسامو اللوحة المطبوعة انفسهم لإدانة المجتمع الاقطاعي ، فالدواهي الثلاث (الحرب والوباء والمجاعة) وعدم فاعلية الدواء كانت تحمل في آثارها المشؤومة إدانة الأسياد وتؤكد أن كلّ شيء الى زوال في هذا العالم ، كان وباء (الطاعون) و (ويلات الحروب) و (المجاعة) حافزاً للناس على ايثار اللحظة الراهنة وعدم التفكير بالزمن القادم ، وكانت الكوارث وقسوة المناخ البارد تحمل الى قلوبهم العزاء إذ تؤكد لهم أنهم جميعاً متساوون أمام الموت ، هذا ما تقوله الرقصات الجنائزية فالموت يحصد بمنجله البورجوازي والقروي والمثقف ورجل الدين والملك والفارس والعامل ....

وكان الادب الشعبي يساند الافكار الاجتماعية الثورية منذ نهاية القرن الثالث عشر ، وابرز مثال على ذلك حكاية « ايستولا » التي تبرر النشل أو السرقة وتعتبرهما (عملية توزيع جديدة) للأملاك ، تقول الحكاية :

– [كان في ذلك الزمان شقيقان لا أهل لهما ولا أقارب ، لكن الفقر كان صاحبهما الذي لا يبارحهما ، وكانا يتألمان منه ، ولم يكن ثمة مرض أسوأ منه ، وذات ليلة ، انهكهما العطش والجوع والبرد ، وكلّ من هذه الآلام يلازم في كثير من الاحيان من ابتلي بالفقر ، فشرعا في اليوم التالي يفكران في وسيلة للتخلص منه ومن اضطهاده الذي يقض مضجعهما ، وكان يسكن بالقرب منهما رجل ثري ذائع الصيت أبله ، حديقته مليئة بالملفوف وحظيرته تعج بالنعاج .

ويمكننا بسهولة أن نعرف هنا بقية الحكاية ، إذ قرّر الأخوان سرقة الثري ، فتوجه أحدهما الى بستان الملفوف والآخر الى قن الدجاج ، وقد نجحت العملية بالرغم من تدخل ابن الغني الذي أثارت الجلبة انتباهه ، فظن أنه يسمع صوت كلبه ايستولا فناداه باسمه ، وهنا ردّ السارق عليه ظناً منه أن أخاه يناديه ، فارتاع (ابن الثري) حين سمع الرد ، واعتقد أن الكلب قد سكنه ابليس ! ثم أن الغني وابنه استدعيا الكاهن لطرد الروح الشريرة التي سكنت الكلب (إيستولا) ، وتبع ذلك سلسلة من المفارقات والمواقف المضحكة بين الغني والكاهن في حين ظفر الشقيقان بمبتغاهما .



حفر على الخشب للفنان كالو .

وخاتمة الحكاية لا تخلو من طلاوة ، فقد تقاسم الشقيقان الغنيمة ، وأخذا يضحكان ويتبادلان المزاح ، إذ أن الضحك قد أعاد لهما ما كان محظراً عليهما حتى ذلك الحين ، وانعم الله عليهما بين ليلة وضحاها] .

وهكذا اعتبرت هذه الحكاية السرقة عملاً مباركاً ذا إلهام رباني ، وهذا من الغرابة بمكان !

لقد أوردنا هذه الحكاية لكونها تتضمن عناصر الهجاء الاجتماعي وتحليلا للمجتمع الجديد الذي هو مجتمعنا المعاصر واتهاما للانظمة الرأسمالية ، وهذا ينطبق أيضا على فن اللوحة المحفورة الذي كان يهاجم عند الضرورة النظام القائم ويبالغ في ادانته بدافع من حب العدالة ، واحقاق الحق ، جاهدا الا يستفيد الخصوم من أي ظرف تخفيفي سواء من الناحية المادية أو العاطفية أو النفسية .

ظهور الفلاح

إن ظهور العدد هو سمة المجتمع الجديد ، أي

مجتمع الازمنة الحديثة التي يعود بدءها الى نهاية القرن الثالث عشر ، ويتجلى الانتصار الاول للعدد بظهور النظام العسكري بعد أفول نجم الفروسية ، إنه الدرس القاسي الذي أعطته حرب المائة عام ، فالبطل المتعطش للمآثر قد انهار أمام جند المشاة الذين فرضوا قانونهم بوسائط المدية والكمين واستبدلوا المعركة بحرب الانصار . كما وأنه انتصار القوس الانكليزي على الفرسان واعادة الاعتبار لشخصية روبن هود (روبن بطل الغابات) ، ان ظاهرة تبدل الادوار هذه تبين قوة عالم الفلاحين ، الذين اعتلوا صدر المسرح وسلاحهم الاداة والمنجل والمذراة .

ويبقى في أسلوب تقديم الشخصية الفظة شيء من التسامح اذ يشعر المرء وراء لذة الرسام في تصوير شخصياته قدرة هذه الشخصيات ، ان قوة هذه الوجوه المجهولة تكمن في الثقة التي تظهر بها فهمها وهفواتها وخشونتها وحتى تشوهاتها ، انه لعالم اجتماعي جذاب يضم الآلاف المؤلفة من الشخصيات المتميزة ، بيد أن العدد لا يسحق الفرد فيه ، فكل انسان يحتفظ بحقيقة وجوده المدهشة .

وفي هذا المجتمع دخل الشعب جماعات الى عالم الصور التي لم تكن تمثل الفلاح ، حتى ذلك الحين الا



ايرهارد شون ... الشيطان والانسان «حفر على الخشب»

في مشاهد العمل ، فأضحى يظهر في الصورة وهو يمارس الالعاب ، ويشارك أبناء المدن حياتهم أو يظهر في لوحات الرسم الزيتي التي تمثل مشاهد من الحياة اليومية . وفي العام (١٥١٥) قذفت به الاحداث بقسوة الى صدر التاريخ ، فقد كان ذلك العام عام الثورات الفلاحية الاولى في ألمانيا .

وجاء القمع الدموي ، فرفع مآثر الثوار وأعمالهم الى مقام الاسطورة ، وأخذ [ألبيرت دورير] ـ الذي كان قد رسم عام ١٤٨٩ صورا لثلاثة رجال [المدججين بالاسلحة] مفعمة بالحيوية والشباب ، يصور مشاهد الخشونة ، اذ رسم عام (١٥١٤) فلاح وفلاحة يرقصان وقد تخلصا من مظاهر الخبل التي كان يتسم بها الفلاحون في السوق وهي صورة كان قد رسمها عام (١٥١٢) .

وفي العام ١٥٢٥ ، حفر [اورس غراف] صورة [فلاح وفلاحة يرقصان] تتسم بالطابع ذاته ، حيث كانت ابتسامة الفلاح الساخرة تتجاوز البؤس الذي توحيه ركبته الظاهرة من ثقب في سرواله المهترىء ، وقد ظهرت طريقة التحدي هذه في خفة الحركة وفي الظلال الشيطانية التي أضفاها الشعر الأقرن والبسمة الهازئة على وجه الرجل ...

و [الفلاح والفلاحة] اللذان يرقصان . كما رسمهما [هانز سيبالد بيهام] في العام (١٥٢٤) ، مثقلان بالحزن ، وقد أضحى هذا الاسلوب في الرسم تقليداً اكثر منه تأكيداً لرأي ما ، غير أن [بيهام] ، كان مناصراً للفلاحين يدافع عن قضيتهم .

ويعتبر [الفلاح والفلاحة] الموضوع المشترك لفن الحفر الألماني ، ومرآة الراي العام في ذلك الربع الاول من القرن السادس عشر ، حيث ظهر تيار قوي من الافكار الاجتماعية الجديدة ، وقد أحيل ثلاثة أصدقاء لألبرت (دورير) وهم [هانز سيبالد بيهام] و [بارتيل بيهام] و [جورج بينز] ، الى المحاكمة في مدينة « نورمبرغ » ، بتهمة التجديف ، وحث الفلاحين على « الاضراب عن العمل ، واقتسام الثروات ، ومناهضة الحكم » ؟ !

لقد كان تضامن هؤلاء الفنانين مع الفلاحين مؤكداً ، ويشهد على ذلك بادرة [البرت دورير] الشجاعة لحظة فشل حرب الفلاحين في العام [١٥٢٥]، إذ أعطى [دورير] لإحدى دور الطباعة ، في تلك الايام العصيبة من الحرب ، أطروحة في الهندسة ، غير وجل من عمليات الشنق والمذابح التي رافقت تصفية الثورة الفلاحية ، لقد كانت (اطروحة الهندسة) تلك كتيباً مليئاً بالرسوم ، والمخططات المعمارية ، وكان كل فصل منه مزيناً بالرسوم ، وتدعم الأمثلة المادية فيه الأمثولة العقائدية .



حفر على الخشب من روسيا في القرن الخامس عشر

ففي فصل (النصب التذكارية)، يشرح (دورير) عملية بناء عمود مع عناصره ونسبه فيقترح نموذجا لذلك [نصباً تذكارياً لحرب الفلاحين] ، تكون القاعدة فيه المزرعة مع الماشية المؤلفة من البقر والخراف والخنازير ، ثم يأتي جذع العمود الذي يُبنى من أدوات الملبنة كالمقشدة ، والمخضة ، وإناء الحليب ، ويليه جسم العمود الذي يتألف من حزمة تجمع معاً الادوات والمجرفة والمعزقة والمذراة والمنجل ، ويلي ذلك أيضاً العصابة (أعلى تاج العمود) المؤلفة من قن للدجاج ، أما موضوع التاج فيتمثل بفلاح وقد اخترق ظهره سيف حتى مقبضه .

إن هذا النصب التذكاري ، الذي يصوّر انتصار النبلاء على تلك الثورة الفلاحية ، يمثل في الحقيقة ارتقاء الفلاح الى مصاف القديسين فهو يذكرنا بالعمل ويتغنى بالسلام وباستشهاد الفلاح الذي اغتيل غدرا، إن رموزه وأحاجيه تستنكر المجازر التي اقترفها النبلاء المنتصرين في سبيل اخماد الحركات الثورية .

وخلال هذه الفترة من أزمة النفوس والضمائر ، ناب فن الحفر عن الايقونة الكنسية ، فأصبح في آن واحد وسيلة نقل الثقافة الشعبية وأداتها ، كما اعتُبر تعويضاً عن تطور فن الطباعة ، فقد كان الكتاب ينشر ، طبقا لميل العلماء الانسانيين Humanistes ، ثقافة يصعُب على العامة من الناس فهمها ، كنصوص الآداب القرنية القديمة ، وبعد تخطي مرحلة النصوص التوراتية بسرعة ، شرعت دور النشر تُصدر كتب الطب والتقنية والتاريخ ، لكنها كانت تغالي بتأثير الكتاب المباشر على القراء .

ويمكننا أن نتساءل ما اذا كان الكتاب ، في تلبيته لمتطلبات العلماء ، قد حد من تطور الثقافة الشعبية التي كانت الأيقونات تزيدها غنى ، والأدهى من ذلك ، أنه بظهور الكتاب غطيت جداريات الكنائس ذات الطراز الروماني بطلاء حجبها حتى يومنا هذا ، وهكذا أبعد الكتاب ... الجماهير عن الحياة الثقافية ، اذ كانت لغته صعبة على العامة ، وكانت الصورة وحدها وسيلة نقل الثقافة الشعبية ، ولذلك لم يسهم الكتاب سوى في زيادة المعرفة بين طبقة من المثقفين ، وبالتالي ظهر النموذج الاجتماعي للمثقف الذي كان يحمل آنذاك القيم الخلقية والعاطفية والدينية للطبقات الحاكمة ، هذه الطبقات التي كان اخلاص [رجال الدين] محط إعجابها ورضاها .

بيد أن (فن الحفر) كان على النقيض من ذلك ، قد نذر نفسه لقضايا الشعب ، فألف ما يشبه التوراة الاجتماعية ، وأخذت الصورة تعترف بحق المساكين الذين أضحى بوسعهم أن يتأملوا من خلالها [منظر الفلاح . وهو يؤدب ممثل السلطة] ، للرسام [ميتر دو بترارك] ، أو تروي ذلك العطش للعدالة الفورية ، كما هي الحال في صورة (الفلاحين يشنقون كاهنا) ، كان يبيعهم صكوك الغفران ، وهكذا أصبح (فن الحفر) متنفسا للشعب ووسيلة انتقام وهمية بيده .

ارتقاء الشخصيات :

ان التحدث عن (فن الحفر النضالي) دون غيره قد يحجب عنا الوجه الآخر للصورة ، ذلك أن هذا الفن قد خدم أيضا قضية الاقوياء ، وأشبع غرور أولئك الذين حسبوا أنفسهم عظماء وذوي فائدة للمجتمع ،

فطالبوا بحفر صورهم للأجيال اللاحقة ، وهكذا كثرت طوال الازمنة الحديثة كلها صور الملوك والامراء ورجالات الدولة والفنانين والرجال المشهورين ، أو ببساطة صور الاغنياء ، لقد اهتم القرن السادس عشر بالوجه الذي هو مرآة الشخص ، فتناوله فن الحفر بالتصوير خلال فترة من الزمن ، بيد أن الرغبة في البقاء بالقرب من النموذج ومن حقيقته الراهنة منعت الفنان من تقديم الايحاءات التي تكفل بها الرسم فيما بعد .

ان هذا التطور نحو ابراز معاني الوجه هو ميزة فن الحفر خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر الماضيين ، وحين يهتم القرن السابع عشر بالشخصية ، فذلك يعني أن تحولا عميقا في العادات الاجتماعية والعلاقات الانسانية ، قد طرأ على مفهوم الانسان ، حيث أضحى الانسان المثالي [الانسان المخلّص] الذي صقلته العادات الحسنة فامتاز بلباقة التصرف والمعشر .

وقد آل هذا الاتجاه في نهاية الامر الى الاهتمام بمظهر الانسان وحده ، فظهر رسم [السيلويت] ، والسيلويت كلمة مستعارة من المدعو [ايتيني دو سيلويت] (Etienne de silhouette) ، الذي ولد في مدينة [ليموج] بفرنسا عام ١٧٠٩ ، وعمل (سيلويت) في بادىء الامر في مجال القضاء ، ثم عين بفضل رعاية « مدام دو بومبادور » له مفتشا عاما



القيصر يجبر احد النبلاء على قص لحيته .

للمالية في العام (١٧٥٩) ، فاستهل وظيفته هذه بإدخال اصلاحات أغنت (وزارة المالية) بمقدار (٧٢) مليونا من الفرنكات ، بيد أن شعبيته ما لبثت أن تصدعت حين شرع يتحدث عن احداث ضرائب جديدة، ثم أخذ البلاط يسخر منه حين أراد ضبط نفقات الملك وحاشيته ، وهكذا كثرت رسوم [السيلويت] (التي تمثله) على زجاج النوافذ ، ومن هنا كان أصل صورة [السيلويت] التي راجت أيضا في بلاط ملوك ألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر وكذلك في بلاط [فيمار] في زمن الشاعر [غوته] .

ولم يعد الانسان ، الذي مُثّل على هذا النحو ، يحظى بنفس الاحترام الذي كان يكنه له أخوه الانسان ، وبهذه البساطة التصويرية ، تحرر فن الحفر من قيود كثيرة ، فاهتم أولا بتحولات الانسان ((Metamorphose de l'Homme)) بفضل تأثير حكايات [لافونتين] كصورة النائب الفضولي ذي الوجه الذي يشبه خطم الفأر ، أو صورة ذلك الانسان الفظ ذي الالفاظ النابية الذي يشبه وجه الخنزير . ثم أخذ هذا الفن يغير في أبعاد الانسان النسبية ، كما فعل الرسام الكاريكاتوري (جيلري) حين رسم ، في العام (١٨٠٣) ، الملك جورج الثالث عملاقا ، وقد حمل هذا العملاق القزم (بونابرت) على راحة يده يتأمله من خلال منظار صغير .

وأخيرا وضع (فن الحفر) لنفسه ، وعلى غرار فن التصوير في العهد الوسيط ، جملة اصطلاحات ورموز ، فكانت له مفرداته وقواعده الخاصة .

الظروف الهجائية الساخرة :

تعتبر حيوية فن الحفر الهجائي ، أفضل مقياس للمناخ السياسي والثقافي في كل العصور ، وقد توافقت ظروف ازدهار هذا الفن مع أزمات النظام القائم ، وحملات الادانة التي استهدفت القوانين ، وشهد الناس احدى الفترات التي ازداد فيها فن الكاريكاتير نضجا وعطاءا ، لقد بدأ الامر [بهدم] الشخصية ، أي تصديعها أو المساس بها ، وما أن فتحت الثغرة الاولى حتى ازدادت (سفاهات) الصورة ، وتعتبر العقود الاولى من القرن السادس عشر فترة الازدهار الاولى لفن الحفر ، وقد تميزت هذه الفترة بالقلاقل ، وجرى فيها تقييم جديد لكافة الانظمة ، وعلى رأسها الدين الذي أثقل كاهل الناس بأخلاقياته وطقوسه الخاصة .

وكان الادب الهجائي قد حدد منذ مطلع القرن الرابع عشر أهدافه : أي الرهبان والأساقفة وحتى البابوات أنفسهم ، ولم يكن ذلك من قبيل الكفر ، بل كان ضربا من الايمان الجديد في قلب الانسان ، الى جانب ايمانه بالله ، أو فرضا اضافيا في مادة الدين ،

وهكذا أخذت الصورة تدين الترف وتستنكر غموض القرارات الصادرة عن الاوساط الدينية العليا ، وبخاصة فضيحة صكوك الغفران ، كما شاركت في الانتفاضة الشعبية الكبرى التي رافقت ولادة الدول الحديثة وعملية تحديد مكانتها الجغرافية وارساء قواعدها ومؤسساتها ، وبالرغم من أن فن الحفر قد عادى الجهاز الكنسي ، الا أنه ترفق بالسلطات الزمنية ، فمدح الملوك الصالحين والقادة الابرار والوزراء من ذوي النزاهة وميز بين الاشرار والاخيار ...

وأصبح القائد يعرف في الصورة من قبعته ، وكانت تلك الطريقة الوحيدة لتمييزه في ذلك التيار الانساني الذي يجرفه ، ان صور [فرانسوا الاول] و [شارل كنت] و [سليمان القانوني] لأبرز دليل على أهمية تلك الطريقة ، وقد تميز فن الحفر بالقسوة والخشونة في تصوير الحروب الاهلية والدينية ، وحذا حذو المؤرخين والمجتمع فبالغ في قسوة رسومه .

وحل السلام باعلان [نانت] ومعاهدة [فيرفان] في العام ١٥٩٨ ، فأجبر مثيري القلاقل على المساهمة في اعادة تعمير البلاد ، ولكن صور السكينة والازدهار ومديح الحكومات الصالحة لم تستطع مجاراة صورة القسوة ...

فقد وجد [فن الحفر ذو الطابع القاسي] من جديد ، مادة غنية في الحروب والثورات التي اندلعت طيلة بضع عقود من الزمن ، كحرب الثلاثين عاما التي دارت رحاها بين فرنسا والبلدان الالمانية ، وحرب [الفروند] التي أججها النبلاء ضد الملكية في فرنسا ، والثورة الانكليزية في العام ١٦٤٨ ، واعدام الملك (شارل الاول) وحكومة (كرمويل) ، لقد اعتبرت تلك الحقبة من الزمن عصر فن الحفر الذهبي ، فروى [جاك كالوا] من خلال رسومه مآسي الحروب ، واهتم (ابراهام بومس) و (سبستيان لوكليرك) بالشخصيات وبرجال القضاء ، وأدانت صور [لانيبيه غيرار] الزاخرة بالفلاحين ، القمع الذي مارسه النبلاء ضد الفلاحين خلال تلك الازمة السياسية ، والاقتصادية والاجتماعية التي عصفت بالغرب ، فكان فلاحوه مماثلين لأولئك الذين صورهم الرسامون الالمان من العام (١٥١٥) وحتى العام (١٥٢٥) ، أما العصر الثالث الكبير لفن الحفر السياسي ، فقد كان عصر [فولتير] ، أي القرن الثامن عشر الذي يمتد من تاريخ وفاة الملك [لويس الرابع عشر] وحتى نهاية الثورة الفرنسية ..

ولقد استمدت الحركة الثورية الكبرى جذورها من ارضية ذات تجربة طويلة ودؤوبة في [تهديم] الشخصية النبيلة ، وتميزت عملية التهديم هذه بالشمول خلال القرن الثامن عشر ، وتشهد على ذلك الرسوم الروسية والالمانية والانكليزية والفرنسية على حد سواء ، بيد أن النقد كان أقل حدة في ايطاليا حيث كان النبلاء يدعمون المعارضة الوطنية ضد السيطرة الاجنبية ، وكان النقد متواريا وراء ما كان يسمى بالمشاهد الشعبية ، وابرز مثال على ذلك رسوم [هوغارث] في انكلترا .

ولقد توجت عملية النقد هذه بليلة الرابع من آب في العام [١٧٨٩] حيث ألغيت الامتيازات الخاصة ، فكان ذلك القرار مدهشا لا لكونه يدل على ثورة اجتماعية عميقة وأساسية ، بل لانه ألغى الشارات التي كانت تميز فئة من الناس عن غيرها ، وقد تجلى الرضا الشعبي في تسمية الشخص باسمه بعد أن فقد امتيازاته وألقابه ، ولكن بالرغم من عملية [دفن النبيل]، كان تأثير قرار ليلة الرابع من آب محدودا ، فهو لم يلغ سوى الحقوق المترتبة على الاشخاص وأعلن أن كافة الحقوق المتعلقة بالملكية يمكن استردادها ، كحق الاقطاعي في جزء من المحصول وحق تكديس الحصيد .

وبعد هذه اللحظة الحاسمة من التاريخ ، طاردت الصورة بلا هوادة ممثلي طبقة النبلاء ، فأبرزت زوال التسلسل الطبقي الاجتماعي ، ودعت الى المساواة بين رجال الدين والنبلاء والعوام ، وأدانت النبلاء الشبان وجريهم وراء الملذات ، لكن هؤلاء ما لبثوا أن عادوا الى بدعهم حين خفت حدة التيار الثوري .

وتصدى (فن الحفر) المعادي لحركة الثورة للصورة الثورية ، فشرع ينتقد بشدة قادة الثورة



الازمنة لوليم هوغارث .. الحفار الانكليزي الشهير



حفر على المعدن .. حرب التحرير الامريكية ١

واستهدفت رسومه المحاكم والمجالس الشعبية وأخطاء السادة الجدد ، وظهر الشعب في الصور الكاريكاتورية المعادية للثورة نتيجة عثراته في مجده الجديد .

وتقع الفترة الرابعة الكبرى لفن الحفر في منتصف القرن التاسع عشر ، اذ امتدت من العام (١٨٣٠) وحتى العام (١٨٧٠) . وكان العالم الغربي آنذاك يمر بحالة من القلق وعدم الثبات ، حتى المال لم يكن ثابتا ، ذلك أن أزمة عام (١٨٤٨) جاءت كنهاية سياسية لازمة اقتصادية أرهقت منذ عام (١٨٤٦) الإقتصاديات الزراعية ، وزادت من حدة المجابهات السياسية والاجتماعية ومهدت الطريق أمام الثورة التقنية والصناعية ، ودفعت باصحاب المهن والفقراء والعمال الذي أضنتهم البطالة الى الخيار الثوري ، هذا ما رواه بألم من خلال رسومه الفنان الفرنسي [دوميه] الذي قاتل في معسكر الفقراء وبكى معهم [مذبحة شارع ترانسنونان] لقد كانت رسومه التي خلدت مآسي القمع الدموي زاخرة بالاتهام والاستنكار ...

وكان عصر القلق هذا هو نفسه عصر الملحمة ، فقد شهد غزو الغرب الامريكي ومشاريع من السكك الحديدية اليه والتي انتهت في العام (١٨٦٧) ، وهكذا انتقل العالم الجديد ، وبكثير من الالم ، من عصر الاستعمار الى عصر الصناعة . فشهد اندلاع الحرب الاهلية الضارية بين جنوب الولايات المتحدة وشمالها . ويرجع السبب الاكبر في ذلك الى مسألة اختيار نمط المجتمع والى قضية الرق نفسه ، واعتنقت الصورة . على غرار الادب ، قضية الزنوج . ودعت الى تحرير العبيد ، أما العالم الغربي . فقد أبحرت سفينته في بحار متنوعة وواجه جملة خيارات : كالحرب أو السلم ، والكنيسة أو الدولة ، والواقع أو ماوراء الواقع ، واختار في النهاية أن يتجاهل قضايا الساعة. فاتخذ [مظهرا جديا] واندفع بكل ماأوتي من قوة وفرح ليحيا [العصر الجميل] La Belle Epoque

وازدهر فن الحفر السياسي ثانية خلال الثلاثينات من القرن العشرين ، وعلى اثر أزمة عام (١٩٢٩) التي قضت على الرخاء الاجتماعي الذي حسبه الامريكيون دائما الى الابد ، اشتدت ضراوة الصورة السياسية في هجومها على الرأسمالية وتغنيها بالاشتراكية ، ودفاعها عن الوضع البشري وادانتها للانظمة التقليدية، وتصدت لها أجهزة الدول الاستبدادية ، فكان للصورة في هذا المجال تأثير كبير على النفوس ، واستغلت العقائد القوية عنف الصورة ، حتى وإن كانت القضية المعنية ليست هي الافضل ، ولعب (فن الحفر) دورا هاما في خدمة النازية والفاشية ، فكانت الصورة تمثل دوما سماءا صافية وآفاقا واسعة ومواسم حصاد وفيرة ورغد العيش .

ونادرا ما كانت الصور السياسية في زمن الحرب صادقة في تعبيرها ، وذلك بسبب القيود التي كانت تعاني منها ، كما كان الحال خلال الحربين العالميتين بالنسبة (لفن الحفر) الذي لم يكن حرا في توجيه الاتهامات في تلك الظروف العصيبة ... ذلك أن كل ادانة لفظائع الحرب كانت بمثابة اهانة وكل نزعة سلمية خيانة للجندي الذي يقاتل ويموت في ساحة المعركة ، ولذا يمكن اعتبار هذه الفترة ، فترة ركود لفن الحفر السياسي الحقيقي والجريء .

الموضوعات

تستمد الصور الهجائية الساخرة قوتها من الاحداث الراهنة ، فتستغل الحدث المثير فيها وتتناول بالسخرية الشخصيات المعروفة ، وتبرز الحوادث الكبرى ، الا أنها تفضل بوضوح الشخصية الانسانية ، ولا تنفر أبدا من استغلال الملامح الفظة التي حبت بها الطبيعة هذا الوجه أو ذاك ، ذلك أن هدف فن الحفر الهجائي ابراز هذه الملامح ، ان تحول وجه ملك الفرنسيين [لويس فيليب] الى ثمرة اجاص ، للرسام [فيليبون] في مجلة [الكاريكاتور]،

لابرز مثال على ذلك ، كما وأن انتخابات الرئاسة الفرنسية التي جرت مؤخرا ودفعت برسامي الكاريكاتور الى التهكم والسخرية من المرشحين الذين صوروا وهم يصطادون الناخبين على أرصفة الشوارع.

هذا وقد خلفت الشؤون القضائية وراءها حصادا وفيرا من الصور كما كان الحال في قضية [درايفوس] حيث كان المناوئون لدرايفوس والمؤيدون له يتحاربون بالصور بعد أن فرغ الكلام من جعبتهم . كذلك كانت الزيارات المتبادلة بين زعماء الدول والقرارات السياسية الهامة والانقلابات العسكرية تترك وراءها سيلا متدفقا من الرسوم الكاريكاتورية ، وفي هذا المجال جردت الصورة الفوتوغرافية والفيلم السينمائي الرسم أو (فن الحفر) من مهمة الرواية ، وبذلك زادا من الطابع الساخر للرسوم ، وأضحى التشويه الهزلي للواقع هدف الرسامين وملاذهم .

ويفتح المجتمع ، بتصرفاته وبناه مجالا واسعا وغنيا أما مهارات فن الحفر وسخريته ، وتتخذ ابداعات المصورين أحيانا قمة الرمز ، كما هو حال السيد (غوغو) الذي ابتدعه الرسام [دومييه] ، و [غوغو] هذا هو بورجوازي ثري وغبي بقدر ماهو غني ، كما هو فريسة سهلة للمحتالين ، ولرجال المال الطامعين في ثروته ، ويطلق اسم [غوغو] اليوم على كل شخص ساذج يقع ضحية ألاعيب المحتالين ، وهنا يمكننا القول بأن فن (الكاريكاتور) يقدم ، في مثل هذه الحالة ، نماذج اجتماعية يستنير الناس بها في سلوكهم ، وهكذا تخلق الصورة أنواعا انسانية تتقيد لا شعوريا بالنموذج .

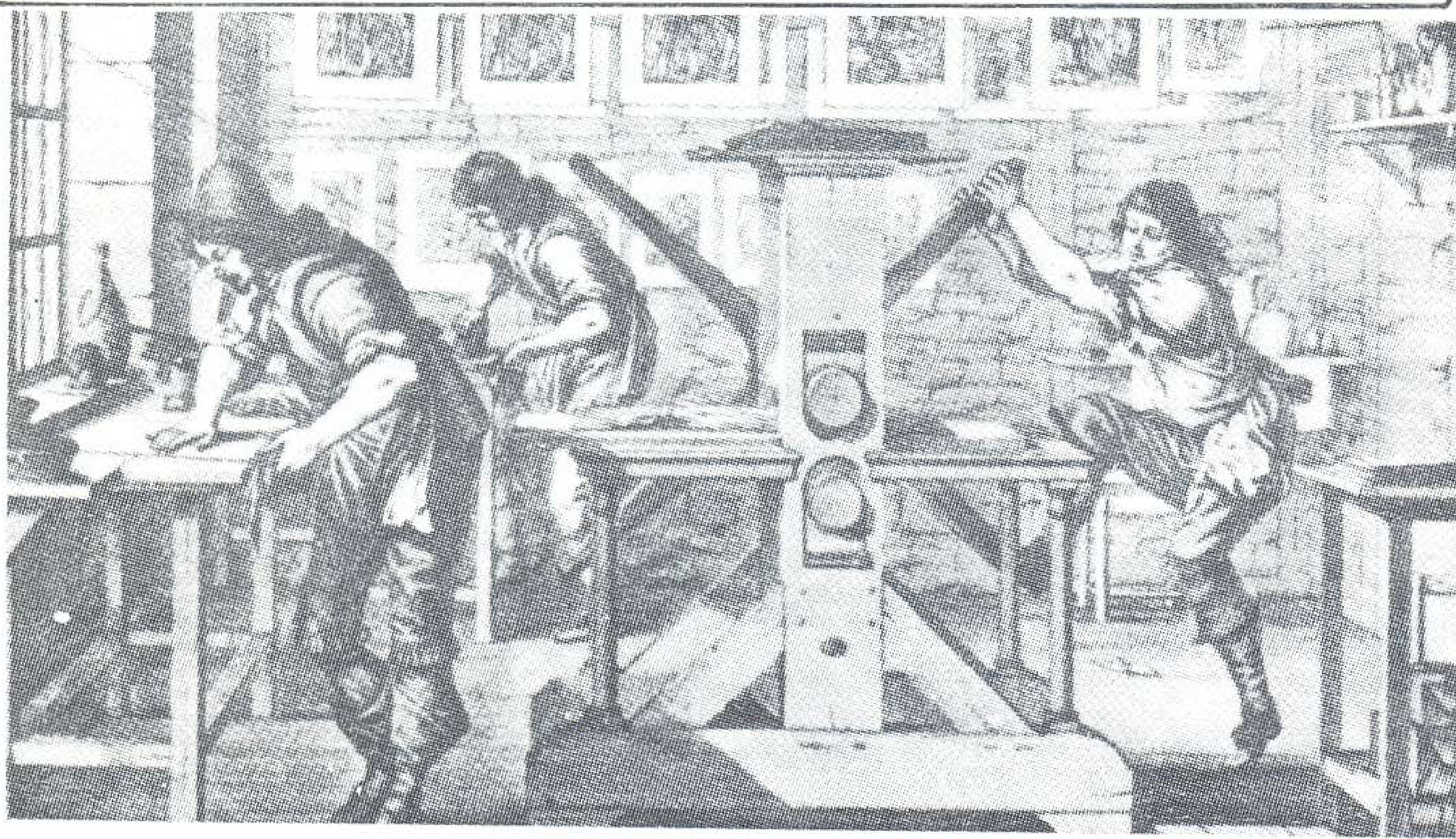
وبالتالي تقدم المواقف الفكرية والروحية والتصرفات والعادات وخيارات الحضارة مادة دسمة للرسامين ؛ وقد أدى الكشف عن فساد الانظمة وعادات الطبقات الحاكمة ، الى اسقاط هذه الانظمة وزوال هذه الطبقات ، كذلك أضحت الصورة حامية التقاليد المعقولة ، مستعدة لادانة الاخطاء والتجاوزات ، وهكذا يمكننا القول بأن (فن الحفر) كان تقدمي النزعة على الصعيدين السياسي والاجتماعي ، ومحافظا على الصعيد الحضاري .

التقنيات والاساليب :

يعتبر (فن الحفر) ، في مستهل ظهوره حوالي العلم (١٥٠٠) جزءا من نشاط الفنانين الكبار ، ولم يكن فنا ثانويا ، وقد قدم [دورير] أفضل برهان على ذلك ، ويكمن السبب في أن النشاط الفني كان ينتظم على غوار النشاطات الحرفية ، اذ كان الفنانون ، وكذلك سائر أفراد محترفهم ، ينتمون الى نقابة خاصة بهم ، وقد أدى هذا الانتماء الى قيام رابطات مهنية ، ونمى لدى هؤلاء الفنانين الكبار الفضول لمعرفة الوجه التقني للمهنة ، كذلك كان هؤلاء ينتمون الى الطبقة البورجوازية ، مثل [دورير] الذي كان والده صائغا ، يريد لابنه أن يخلفه في مهنته . لكن دورير أبى الا أن يصبح مصورا ، ولم ينكر بحال من الاحوال أصوله الاجتماعية ، اذ حين تزوج في العام (١٤٩٤) اختار زوجا له [آنيس فري] التي تنتمي الى أغنى العائلات البورجوازية في مدينة نورمبيرغ .

بيد أن ثلاثة عوامل على الاقل أنزلت (فن الحفر) الى مرتبة الفنون الثانوية ، العامل الاول هو طبع نسخ متعددة عن الصورة أو الرسم ، والعامل الثاني هو الوضع الاجتماعي للفنان ، والثالث هو تطور الصحافة في القرن التاسع عشر ، فقد أدى انتشار الصورة الى هبوط قيمتها الجمالية لدى متقني الاعمال الفنية ، كما وأن الجانب الصناعي أو الميكانيكي ، قد ساهم في انقاص القيمة الفنية للصورة بين أوساط الجماهير .

ولذا ظل الرسام في عصر النهضة الاوروبية صاحب مهنة يرتزق من انتاجه ، وينتمي انتماءا وثيقا ، الى تلك الرابطات الحرفية ، التي كانت تحصر كل النشاطات الانتاجية في ظل النظام القديم ، الا أن المصور الزيتي كان في ذلك العهد ، وعلى النقيض من رسام الحفر ، في رعاية عظماء العالم من ملوك وأمراء ورجال دين ، تلك الرعاية التي ساعدته على تقديم عطاء فني خلاق يتلائم ، وأذواق تلك الطبقة الفنية المترفة ، أما (رسام الحفر) فقد كان أسير كفاءته ومجتمعه ، ولم يصب شهرة اولئك الفنانين ، وقد زاد هذا التطور في المواقف السياسية والاجتماعية ، فكثر النقد ضد النظام القائم واشتدت موجات الادانة والاتهام ، كذلك أدى هذا الحال الى تطور جمالي فريد من نوعه ، فتحرر (فن الحفر) من قيود التصوير الواقعي واندفع يبحث عن اشكال تتيح له نقل حقائق أعمق من الشهادات الوجودية البسيطة ، ذلك أن



آلة الطباعة التي تستخدم لطبع اللوحات المحفورة على المعدن .



اجتماع اللجنة الثورية في زمن الثورة الفرنسية

الصورة تعبر عن حقيقة اساسية ، حتى وان غيرت في شكل الحقيقة الراهنة .

وبازدهار الطباعة ابان ثورتي (١٨٣٠) و (١٨٤٣) في القرن التاسع عشر ، لقي فن الحفر الهجائي والساخر المجال واسعا أمامه ، فانفتح على الجماهير، الا أنه ارتبط بالصحف ، وأخذ الرسامون ، منذ منتصف القرن التاسع عشر ، يعملون في المجلات والصحف ، كمجلة [بانش] البريطانية حيث كان رسامها الرئيسي [ليتش] ، معبود الانكليز الذين لم يستطع اشدهم رصانة مقاومة قلمه المرح ، ومجلة [شاريفاري] أو [الكاريكاتور] الفرنسية التي عمل فيها كل من [فيليبون] و [دومييه] في ظل قوانين صحفية صارمة حاولت ما امكنها الحد من سخريتهما وقحتهما .

ولقد تمتعت الرسوم الكاريكاتورية التي ظهرت في الصحف بشعبية واسعة ، مما حدا بالشاعروالناقد الفرنسي [بودلير] الى تكريس مقالتين لرسامي الكاريكاتور : المقالة الاولى للفرنسيين [كارل فيرني] و [بيكال] و [شارلي] و [دومييه] و [مونيه] و [غرانفيل] و [كافارني] و [تريمولي] و [ترافي] و [جاك] ، والمقالة الثانية للرسامين الاجانب ، مثل [هوغارت] و [كرويكشانك] و [غويا] و [بينيلي] و [بروغيل] .

وكان نتاج هؤلاء الرسامين الصحفيين خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ذا نوعية فريدة ولم يكن الهجاء السياسي سوى جزءا ضئيلا من نشاطهم الفني ، اذ فتحت الروايات المصورة الوفيرة أمامهم مجالا واسعا ، بيد أن الصورة الفوتوغرافية ، قد قلصت من هذا المجال في نهاية القرن التاسع عشر ، ومنذ ذلك الحين ، شهد فن الحفر تطورا جديدا ، اذ أخذت الصورة تتميز ببساطة الخط والاختصار الى أقصى حد ، والتخلي النهائي عن مطابقة الرسم للاصل ، والتشويه الارادي للملامح واستخدام (الكاريكاتور) على نحو (منظم) ، وقد تصدت الدول الاستبدادية ، لهذه الرسوم الليبرالية الثورية بجملة من المواضيع التي تتوافق وايديولوجياتها التي تتغني بالقوة ورمزها الشباب الجميل والسليم .

وفي أوج ازدهار فن الحفر هذا ، خبت شيئا فشيئا جذوة الصورة في كتب الادب الاخلاقي ، اذ حدث فصل واضح بين الصحافة المصورة والصحافة الادبية ، التي لم يعد فن الحفر ، يظهر فيها ، الانادراً، وعلى شكل رسوم بالخط ، غير أن فن الحفر السياسي عاد فظهر في المجلات ذات الروايات المصورة ، لينبىء بمستقبل جديد وبتطور جديد آخر بلا ريب .

لغة موجهة لأقلية مثقفة :

لقد وجهت الاهداف والوسائط والطرق والتقنيات أساليب الرسم السياسي وخياراته ، كانت المادة الرمزية وجماليتها وتشكيلها خاضعة في الفترةالاولى، التي هي عصر النهضة ، لفن التصوير الكلاسيكي ، فمن كان يصمم الرسوم وينفذها آنذاك ، لقد كان فنانا حرفيا ومزوقا للكتب مهمته رسم نماذج للمصنوعات ومنمنمات للكتب المقدسة ومخططات لاقواس النصر والنصب والمدافن ، وكان يرسم ،حسب الطلب ، رايات الجمعيات الدينية ، والاتحادات الحرفية ، وصور المسيح المصلوب ، وصور مريم العذراء التي كانت بالنسبة له فرصة للتغني بالجمال الانثوي ، الا أنه لم يكن في كل هذا الفن من عنصر شعبي سوى مشاهد حياة يسوع المسيح التي تصور الفقراء وهم يتدافعون للوصول الى الصف الاول ، كلوحة [عبادة الرعاة] أو [أ ـ والغني السيء] .

ولذا يمكننا القول باختصار أن هذا الفن كان وقفا على قلة من الناس الميسورين والمثقفين .

ولقد اعتنق (فن الحفر السياسي) في بداياته اتجاهات التصوير التقليدي وتقاليد مهنة مزوقي الكتب ، وأيا كانت نوايا هذا الفن ، فقد ظل بروحه ومفرداته ورموزه لغة نخبة مثقفة ، كان عملا فنيا يباع بثمن غال كي لا يقتنيه أحد باستثناء الطبقة البورجوازية التي أثرت عن طريق التجارة وتزعمت المؤسسات المدنية ، وسيطرت بمالها على الممتلكات والاشخاص ، وحولت لصالحها كل الحركات الاجتماعية التي شهدها القرنان الاخيران من العهد الوسيط .

ويمكن القول بأن الثورة التقنية التي استهدفت فن الحفر والطباعة قد أدت الى تراجع الثقافة الشعبية بين الناس ، لقد كانت الصورة التي تمثل القديسين ، والتصوير الجداري ، والتماثيل الكنسية

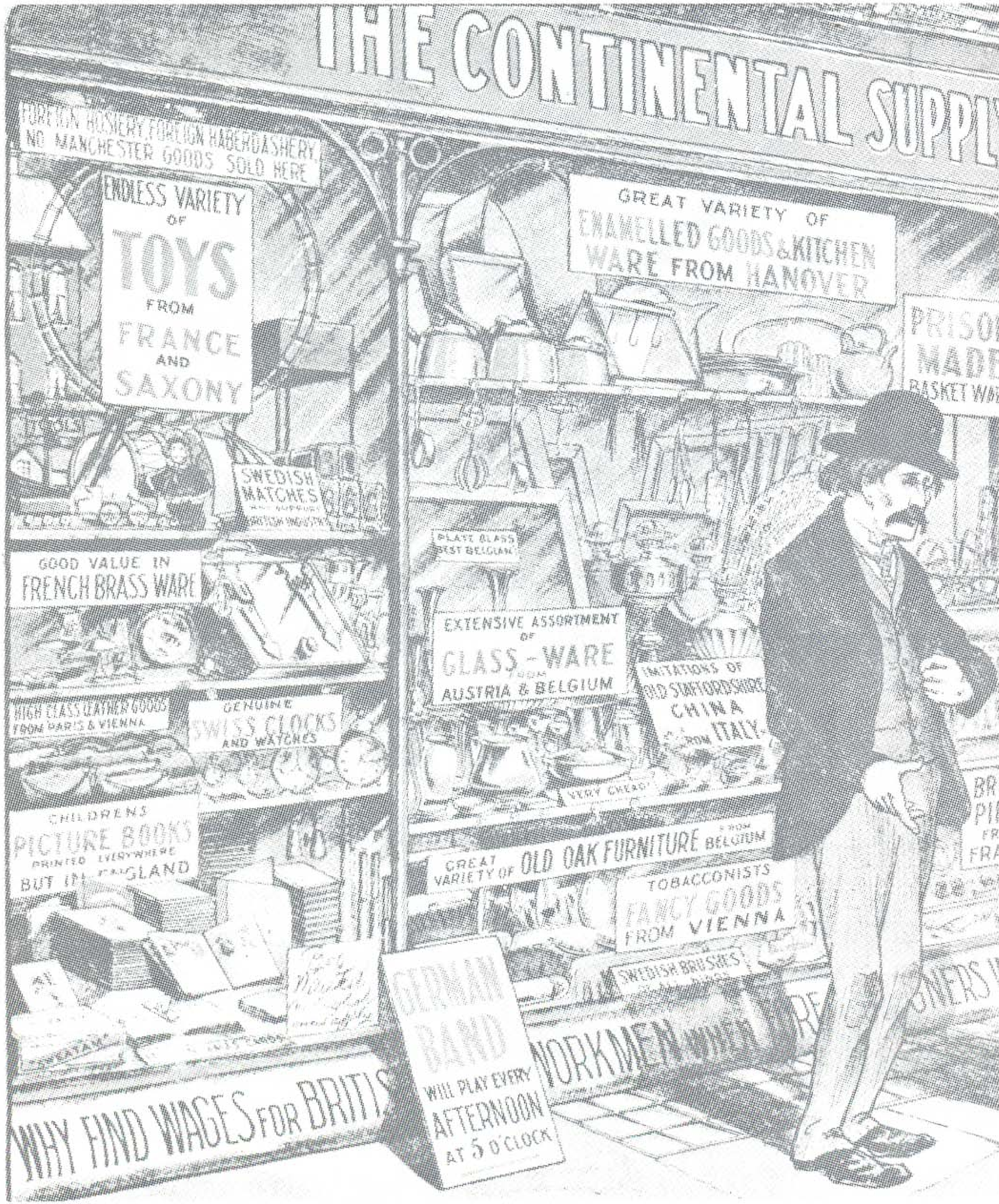
في متناول الشعب ، ومصدر ثقافة أساسي له ، يؤمن له ، حسب أريحية الكاهن ومزاجه ، كل التفسيرات والشروح المسهبة الممكنة ، الا أن الكتب المطبوعة عززت فجأة دكتاتورية ((الطبقة المثقفة)) ، اذ ما ان حلت الكتب العديدة محل الاعداد النادرة من الكتب المطبوعة قبل العام (١٥٠٠) ، حتى عمد عصر [الباروك] الى رفض الفن الشعبي واعتبره بكل قسوة وغرور ، فنا فظا ، أخرق ، فطليت جدران الكنائس ذات الطراز الروماني ، واختفت طيلة أربعة قرون دعائم التعليم الشعبي ومصادر إلهامه .

ولم يستطع (فن الحفر السياسي) أن ينوب عن (الفن الشعبي) ، اذ ظل وقفا على الفئات الاجتماعية الحاكمة ، ووضع نفسه في خدمة العظماء ونزاعاتهم السياسية أو الدينية أو السطحية ، ولهذا السبب انحدرت المادة الرمزية لفن الحفر السياسي من [الانسنة] الكلاسيكية التي يتطلب فهمها ثقافة متينة ومعرفة واسعة بالمادة الثقافية الخاصة بطبقة اجتماعية حاكمة ومتسلطة ، وقد كانت هذه المادة الثقافية في مطلع القرن السادس عشر ، خليطا من الوثنية اليونانية الرومانية ، والتقاليد المسيحية القديمة .

وهكذا يمكننا القول أن (فن الحفر السياسي) أضحى في عداد المجالات الخاصة ، وبقي نفس مصير الكتاب الذي ما كاد يتخطى مرحلة النصوص التوراتية، حتى أخذ ينشر البحوث التقنية والشروح الخاصة بالحضارة الرومانية ، وكانت البواعث السياسية التي أبرزتها شروح [تيت ليف] أو [تاسيت] هي البواعث التي تضمنها كتاب [الامير] لماكيافيلي ، وكانت تمثل أدبا سياسيا يستخدمه رؤساء الدول أو أولئك الذين يطمحون لرئاسة الدول ، ولم يكن بأي حال من الاحوال أدبا شعبيا .

ودخلت الرسوم السياسية الى حيز الكتاب فمددت جدلية الفعل وأسهبت في شرحها بوساطة جدلية الصورة ، فلم تكن تعمل قط الا على مستوى الاحزاب . ولم تكن تناصر الشعب الا حين تكون مضطرة الى استنفار الجماهير خدمة لانصار أحد الاحزاب المناوئة للسلطة ، لكن الصورة كانت في أغلب الاحيان تظهر موالاتها وخضوعها التام للسلطات الحاكمة ولذا كان عملها النقدي محدودا جدا ، ولم يكن بمقدورها أن تدعو الى نسف التسلسل الهرمي الاجتماعي للنظام القائم .

وحين كثرت في المانيا الصور حول حرب الفلاحين، لم يكن الامبراطور موضع اتهام ، بل طبقة النبلاء وبخاصة عملاءها ، وقد استمرت هذه الصور في اظهار احترامها للدولة ، والتغني بالقضية الوطنية التي يمثلها



لماذا لا تعمل ... لانهم لم يتركوا لي عملا أقوم به

الامبراطور أو الملك طوال ثلاثة قرون أخرى ، ذلك أن العظماء كانوا يسخرون (فن الحفر) لتعزيز شعبيتهم ، ولغرض الدعاية لعملهم ولشخصهم .

وتدل ثلاث [لوحات شخصية] لبائعي الصور على مدى انتشار الرسوم وازدهارها في ذلك الوقت ، اللوحة الاولى [لبائع رسوم ورقية] يعود تاريخها لعام (١٥٨٨) ، وهي محفوظة في المكتبة الوطنية بباريس ، وقد مثل فيها بائع الصور برجل من طبقة النبلاء يعتمر قبعة على غرار رجال البلاط ذوي الحظوة او القادة العسكريين ، مما يجعلنا نستنتج أنه كان يعمل في خدمة الارستقراطية الحاكمة ، واللوحة الثانية لبائع صور ابان حرب الثلاثين عاما ، وهو يرتدي ثوبا أكثر أبهة ، وهي موجودة الآن في أرشيف أمراء [تور] و [تاكسي] في مدينة [ريجنسبورغ] ويعود تاريخها لعام (١٦٣١) ، ان الصورة هنا لم تعد مجرد لوحة بل صفحة اعلامية ، تجمع بين الصورة والنص ، ويمكننا أن نرى البائع من خلالها وهو يمسك برسم يمثل قائدا عسكريا ، يعتلي صهوة فرس وقفت على رجليها الخلفيتين وفق أجمل تقاليد الفروسية ، أما اللوحة الثالثة ، فتمثل بائع رسوم شعبي يشبه سائر البائعين في ذلك العصر ، والذين ينادون على بضاعتهم ، ان هذه البورترية محفوظة في

المتحف الوطني الالماني بمدينة [نورمبرغ] ويعود تاريخها الى عام (١٧٨٩) ، ومن الغريب أن ألبسة هذا البائع لا تتعدى الصور في ذلك العصر الذي أخذ يشهد ظهور بائع الصحف ، وهذا يدل بلا أدنى ريب على أثر الرقابة التي كانت تمنع الكتابات التحريضية وتلاحق أصحابها .

اننا نتطرق هنا على كل حال الى قيود الصورة السياسية ،أي القيود التقنية والسياسية والاجتماعية والفكرية ، لقد كانت عملية طبع الصور محدودة وكانت المئات القليلة من النسخ لا تصل الا لجمهور ضئيل . وبالرغم من ذلك ، حققت (لوحات الحفر) هدفها وهو اقناع الاقليات المتنفذة ، فالحياة السياسية كانت وقفا على بضعة (ممالك) لا يهمها سوى الرأي العام ، ولذا كانت الصور السياسية تَفَح بالرموز حتى مجيء الثورة الفرنسية ، كذلك لم تكن وسيلة تعبير شعبية ، وكانت تستخدم ، حتى في دفاعها عن قضية الشعب ، رموزا لا يستطيع فهمها سوى العارفون بأسرار هذه الرموز ، وهكذا يتجاوز الموضوع في هذه الحالة المحددة ، اصطلاحات الاسلوب ، وتندد الصورة بويلات الحروب التي يشعلها العظماء نتيجة اخطائهم وظلمهم .



الطباعة الحجرية ... والتحبير والمطبعة .

الا أن المواظبة على استخدام لغة فنية مليئة بالرموز والكتابات لم تكن فقط نتيجة لتأثير المدارس الفنية والاساليب التعبيرية ، بل ضرورة ملحة ايضا ، ذلك أن تمويه الحقائق بالرموز كان يتيح الافلات من عقوبات الرقابة ويسمح لعملية نقد السلطة بالتأثير على العقول المنيرة وكسب عطف الراي العام .

وأخيرا تطلب ارضاء الاذواق البحث عن النوعية الجمالية والسمو بالعمل الفني الى مصاف الفنون العليا ، ولذا لم يكن ثمنه في متناول الشعب مما جعله يتوجه للطبقة الارستقراطية الغنية ، ارضاء لمتطلباتها الثقافية والفنية ، ولذا ظلت الصورة السياسية ، بالرغم من جراتها أسيرة هذه القيود .

وقد حثت ثورة (١٧٨٩) الفرنسية وما رافقها من نقد للانظمة الملكية القديمة ، الصورة السياسية على البحث عن سبل أخرى ، كحلول تقنية واساليب تعبيرية جديدة ، فكان ذلك بمثابة الانفصال الكبير والاول عن اللعبة الاجتماعية ، التي كانت الصورة حتى ذلك الحين تحترم قواعدها ، لقد كان في هذه اللعبة قدرا من التسلية يفوق تلك العدائية التي اتسمت بها عملية تمويه الشخصيات على طريقة الحكاية ، فكان الرسامون يضمنون لوحاتهم مشاهد من حكايات [ايزوب] و [رواية رونار الثعلب] ، ولم يكن النقد ليتعدى جذور اللياقة والادب ، ذلك أن الرقابة كانت تعتبر الصورة التحريضية جرما يعاقب عليه بشدة .

فتح الطريق أمام الشعب :

فتحت الثورة الطريق أمام الشعب ، لكنها لم تعمد الى ادخال أي تجديد فوري على الصورة السياسية ، اذ ظل سائدا الميل للعمل الفني وبقيت سائدة تقنية الحفر وارتفاع ثمن الانتاج ، وضجت الثورة بالملاحم والاحتفالات والحماس واحتفظ الغرب بتقاليدها طيلة عقدين من الزمن . بيد أنه طرأ حدث جديد : اذ أعادت الخطابة الاعتبار للكلمة ، وأخضعت الصورة للنص ، ومنذ ذلك الحين ، اعتبرت الصورة وسيلة توضيحية لا عملا فنيا بحد ذاته ، فلم يعد يفرض عليها التقيد بالشكل أو القواعد كما كانت الحال في الطباعة الحفرية حتى ذلك الوقت ، وتحررت منها تقنيا بوساطة (الطباعة الحجرية) .

وقد حثت هذه الثورة التقنية عددا من الفنانين الجدد على السير قدما الى الامام ، ونسفت على هذا النحو العوائق القديمة ، فكانت تلك ثورة الصورة الحقيقية خلال العقود الاولى من القرن التاسع عشر ، اذ انتشرت الصورة عن طريق المطبوعة الدورية ، أو الصحيفة ، واكتسبت شعبية واسعة ، وان كانت قد

فقدت جزءاً يسيراً من قيمتها ، وهذا ما عدل ، بالتالي في جمالياتها وروحها ، اذ كانت تتجه الى الاسلوب الكاريكاتوري الساخر ، أو تستغل عطف الشعب وذلك بتصوير الذل الذي كان الفقراء والعمال يعانون منه ، والحال ان هؤلاء كانوا يشكلون طبقة اجتماعية واحدة.

وقد زاد هذا التطور في التزام فن الحفر السياسي بالقضايا الاجتماعية والسياسية ، فتحول هذا الفن الى المعسكر الشعبي ، وأخذ يناهض النظام القائم ، ويهاجم الملوك ، والوزراء ولم يكن يحظى بعطفه سوى رجل الشارع ، ولم تكن الصورة السياسية لتستخدم اللغة الرمزية القديمة إلاّ في مجال معالجة السياسة الخارجية لأن القضايا الاجنبية كانت آنذاك مثار اهتمام العظماء كالساسة الكبار او الرأسماليين الضالعين في القضايا الدولية ، وهكذا وجدت الصورة السياسية لغتها الجديدة في [الاقوال الشعبية] : فخصصت التلميحات البارعة ، مثل الانجيليين الأربعة الذين رُمز بهم للدول الاربع الكبرى ، للطبقة الارستقراطية القديمة المثقفة ، وفيما يتعلق بالشعب ، حوّلت مجلة [الكاريكاتور] وجه الملك [لويس فيليب] الى ثمرة إجاص ، وهذه لغة فهمهما الناس آنذاك .

واتسمت الصورة بالعنف والبساطة والفعالية واستخدمت رموزاً وإشارات بسيطة ، فرُمز بالرمح أو بالقلنسوة للرجل الثوري ، وبالثوب الاسود أو بالصليب لرجل الكنيسة ، كما رُمز بالتاج للملك ، ثم قدمت الصورة نماذج اجتماعية معينة ، فمثل الرأسمالي برجل بدين ، كما استخدمت صورة الصبي ذي الاسمال البالية ، والمَرِح ، للتعبير عن الشعب المحروم الذي يقف على عتبة مستقبله وهو في مقتبل العمر .

كذلك تغيّر الاسلوب بتغيّر التقنية والروح ، فقد تخلى رسامو الكاريكاتور عن التشكيل الكبير ، واقتصروا على الامور الاساسية . فطغى الخط على حساب المساحة ، وإذ أضحى الرسم أكثر وضوحا وحدة ، فقد حث الصورة السياسية على الاستقلال عن العمل الفني وابتدع أموراً جديدة (لجمهور جديد) .

تبسيط الاسلوب التعبيري :

تضمنت تقاليد الصورة السياسية ، أنواعاً ثابتة من الرسم لا تتغير وذات حقيقة أبدية ، لكن الصورة السياسية اضحت مادة استهلاكية شائعة ـ مثل الصحيفة ـ تمثل حقيقة آنية ولكن حيّة ، وتهتم بالفرد واخطائه وسماته المميزة وعاهاته ، ولا تأخذ من الحدث إلاّ اللحظة الراهنة ، لقد تحررت من ذلك الثبات والاستمرار البطيء اللذين تميزت بهما في الماضي ، حتى وإن كانت النفحة الملحمية تدفعها لرواية أخبار المعارك أو الثورات ، إن هذه الصورة السياسية الجديدة قد وُلدت في نفس الوقت الذي ظهرت فيه السينما ، وعاصرت المدرستين الانطباعية والتكعيبية ، واقتبست منهما الآنية الزائلة التي تميزت بها الكائنات والاشياء ، في الاعمال الفنية التي انتجتها هاتان المدرستان .

واحتفظ الاعلان بشهرة الصورة السياسية واستثمرها ، وتشهد على ذلك الاعلانات التي دعت الى التطوع في الجيش خلال الحرب العالمية الاولى ، حتى أن الرسامين في كلٍ من (بريطانيا) و (النمسا) استخدموا الاسلوب ذاته : فرسموا جندياً ، وهو يتحول الى فارس ليقاتل التنين ، ويقصدون بذلك القديس جاورجيوس ، ولا شك أن كلا المعسكرين قد أدعى لنفسه آنذاك مهمة الدفاع عن الغرب المسيحي ضد البربرية .

وهكذا تعمق الفارق الكبير في المبررات بين الرسوم الصحفية التوضيحية ، وهي رسوم يومية ، والاعلان الذي لم يخرج على تقاليد فن الحفر القديم ، وكان أروع تطبيق لذلك معالجة العلاقة التي تربط بين المسائل الدولية الكبرى (بين عامي ١٩٠٣ و ١٩٠٦) على صفحات الجرائد ، فقد شهد ذلك العصر قيام الأحلاف بين الدول وتأجج الاطماع التي دفعت العالم الى هاوية الحرب الكبرى .

في الفترة ما بين ١٤ و ١٨ تشرين الاول من العام ١٩٠٣ ، استقبل الرئيس الفرنسي [اميل لوبيه] في



احدى أعمال بوزادا الهامة في الحفر من المكسيك .

باريس ملك ايطاليا وقرينته ، وقد رسم [نوروين] هذا اللقاء على الشكل التالي : إذ مثّل جبال [الألب] ببضعة قمم وأشجار صنوبر ومثل جبال « الفوج » بمجموعة من التلال ، ولكن يوضح الفنان للمشاهد معاني هذه الرموز ، فقد كتب تحت هذه الاشكال الاسماء التالية : الجبل الابيض (مون بلان) ، سان غوتار ، ايطاليا ، فرنسا ، وعلى هذا النحو ، دلّت الصورة بوضوح أن العاهل الايطالي وصاحبة السمو قد اجتازا الحدود باتجاه فرنسا ، إنها صورة مبسطة يستطيع أي انسان لم يتعدى عمره العقلي ١٢ سنة أن يفهمهما ، حتى أن الرسام قد نفذها باسلوب فوتوغرافي ، فلم يحوّر في ملامح الشخصيات حتى لا يلتبس الامر على أحد .

لقد طرحت هذه الصورة ، على غرار بعض الأحاجي الشائعة السهلة ، مسألة العلاقات بين فرنسا وايطاليا ، لكي يحذر القارىء أنه لا يزال هناك خطوة أخيرة ينبغي القيام بها لكي يتم التحالف بين البلدين .

وتتميز الصورة الكاريكاتورية الخاصة بمسألة المغرب بنفس القريحة الساخرة ، فلكي يوضح الرسام أن أزمة المغرب التي تفاقمت عام (١٩٠٦) سببها التنافس بين اسبانيا وانكلترا وفرنسا والمانيا على امتلاك المغرب ، فقد تصور أن الاطراف المتنازعة تلاحق بعضها : فالسلطان يحاول الهرب على ظهر جمل وقد حمل معه على طبق من نحاس قصراً عربياً مصغراً يرمز الى المغرب ، ويلاحقه ، الواحد تلو الآخر ، امبراطور المانيا غليوم الثاني ذو الخوذة العسكرية المدببة والفتاة « ماريان » (ألتي ترمز الى فرنسا) ، وملك انكلترا ادوارد السابع (ذو اللحية الصغيرة والكرش الكبير والقبعة ذات القرنين) وأخيراً ملك اسبانيا آلفونس الثالث عشر ، أما التعليق فقد اقتصر على كلمتين : [لمن المغرب] ؟ .

إننا نشهد هنا بداية رسوم سياسية جديدة ، لم تفتأ تجمع منذ قرابة قرن من الزمن مادتها الرمزية التي لم تزل بسيطة وسهلة ، لقد حددت هذه الرسوم أساليبها فاختارت الحظ والكاريكاتور ، كما اختارت أهدافها وهي نقد السلطة والمجتمع البورجوازي ، ومن المدهش أن نلاحظ بأن كل نظام استبدادي ، يلجأ حين يستتب له الأمر الى تبني دعاية قوامها الرسم الكلاسيكي الذي تحكمه قواعد جمالية تقليدية .

طموحات جديدة :

أهو حدث تاريخي أم عمل اجتماعي أم نصر حققته الجماعة ؟ المهم في الامر ، أن الشخصية البارزة ، قد اختفت من عالم الرسم السياسي ، فلم يبلغ أحد



تجربة هامة للفنان بوزادا المكسيكي .

أبعاداً غير عادية تخالف الاوضاع والقرارات والانجازات ، وكذلك ، لم يعد لأحد من الناس غريزة الطموح والعظمة ، وتجاوز الحدود البشرية في اللحظة الراهنة .

لقد ظهر في العالم الرأسمالي عدد كبير من الرؤساء وأصحاب القرار والفنانين ، ولكن لم يحتل أحد منهم تلك المكانة البارزة التي احتلتها آخر الشخصيات في الصورة السياسية ، فلماذا ؟ هنالك على الارجح تفسيران لذلك : أولهما أن الرأسمالية لم تلد قادة كبار ، أو أنها لم تسمح لأولئك المؤهلين الى تبوء هذا المنصب باتخاذ أبعادهم الحقيقية .

لم تطق الايديولوجيات الحالية التفسيرات الوراثية ، ولم تحبذ التحدث عن سلالة معينة من الرؤساء ، ولذا نرى أن السبب الاول لذلك هو الضغط الذي تمارسه الجماعة على النخبة .

ولذا خلا المسرح ، وأخذ بعض الناس من ذوي الابعاد الصغيرة يتدافعون للوصول الى الصف الاول ظناً منهم أن خطوة أخرى الى الامام تجعلهم في المصاف الاول .

وأيا كان البعد الذي يمكن أن يتخذه شذوذ بعض الاشخاص ، لم يعد هناك ما يغذي الى أمد طويل قريحة الصورة الهجائية الساخرة ؛ ولذا غابت الشخصية وبقيت الفكرة ، وأخذت الصورة تعبر عن مفاهيم مجردة : كحرية المعرفة والأزمات الاجتماعية والسلام والرأسمالية والاشتراكية .

ولم تكن هذه اللغة الجديدة سهلة على الناس ، كما أدى اختيار هذه الافكار التي احدثت تحولاً أساسياً في الاسلوب الى تقليص عدد مشاهدي هذه الصور التي اقتصرت على التعبير عن أفكار صرفة ومجردة ، ولذا أخذت الصورة تعاني من أزمة .

بدأت هذه الأزمة منذ اكثر من نصف قرن ، فقد احتفظ فن الحفر حتى الحرب العالمية الاولى بمفردات رمزية واسعة ، وامتلك مراجع كثيرة جعلت من الرسم عملاً غنياً بالإيحاءات المتعددة ، ولا شك ان لوازم هذا الفن كانت بالية ونذكر منها الأنسنة الكلاسيكية التي نعتبرها اليوم قديمة .

لقد عاشت الصورة السياسية أزمة كافة الأساليب التعبيرية : كأزمة كلٍ من التصوير والموسيقى اللذين تخليا من المفردات والقواعد والمعاني التقليدية بغية ايجاد وسائط جديدة في التعبير من شأنها أن تنقل احاسيس عالمنا الذي زعزعه التطور التقني ، ولذا وقع فن الحفر السياسي في فخ هذه التحولات الشكلية والبنيوية التي طرأت على الاساليب التعبيرية ، ولم تؤد طريق التجريد الى أية نتيجة .

لم تكن الصورة السياسية على الاقل واسطة إتصال قسرية وعرفت تطوراً لا بأس به ، وتعتبر الاعلانات الانتخابية الخاصة بالحزب الشيوعي الايطالي ، من وجهة النظر هذه ، انجازات فنية مثيرة للاهتمام ، بيد أن هذه الصور السياسية الايطالية قد سبقت بمراحل الصورة السياسية الفرنسية ، التي لم تكن تتمتع بخيال واسع ، لقد تعرض الرسم في فرنسا لغزو الاسلوب الواقعي ، فاستسلم أمام التصوير الفوتوغرافي وتخلى عن مطارداته وأهدافه . وقد ظن عدد كبير من الرسامين هناك أن بامكانهم تغيير الواقع لكي يجعلوا من مشاهد الحياة اليومية الباهتة عملاً فنياً مرموقاً ، وكان (فن الحفر) قد ابتعد في كثير من الاحيان عن مجال عمله لأسباب تقنية واقتصادية وجمالية واجتماعية ، إلاّ أنه لا يزال يحتفظ بمجموعة من الحجج الجيدة .

ولا يسعنا في ختام هذه النظرة الشاملة والتاريخية إلاّ أن نعدد الفئات بايجاز ، إن طرائق الحفر السياسي تستند الى ثلاث فئات أساسية هي :

١ ـ تشويه أو تغيير الخصائص الجسدية الى أقصى حد (الكاريكاتور) .

٢ ـ مسخ الشخصية .

٣ ـ الكناية او الرمز .

ظلّ فن الكاريكاتور ، يحرز نجاحاً باهراً ، لكنه عانى من ندرة الشخصيات ومن الرغبة في تفضيل الجماعة على الفرد .

وكانت المجانسة في كثير من الاحيان نقطة الانطلاق في مسخ الشخصية الانسانية أو تحويلها الى شكل آخر . ويمكننا أن نورد هنا مثال الوزير الانكليزي « فوكس » [ان اسمه هو الاسم الشائع للثعلب ، وهذه المجانسة حثت الفنان على رسم صورة كاريكاتورية تمثل الوزير « فوكس » وقد توسط كتفيه رأس ثعلب] !

وفي حالات أخرى ، اعتمدت عملية مسخ الشخصية على فكرة ما ، ومثال على ذلك ما حدث لرئيس الجمهورية الفرنسية (اميل لوبيه) الذي زار ذات مرة بلدان افريقيا الشمالية ، ولما عاد الى فرنسا ، جعل منه الرسامون شخصية عربية الثياب والمظهر ودعوه [اميلو بيك] .

أما الكناية أو الرمز ، فهو منهل قد نضب تقريباً ، يعتمد على استخدام أسلوب تعبيري رمزي ، باتت مواده وعناصره قديمة ، ولقد أصابت الرسوم التي تعتمد على الرمز نجاحاً كبيراً ، في الوقت الذي كانت فيه الألغاز الرمزية واحدة من الهوايات الرئيسية ، كان ذلك عهد قراءة الصحف في الصالونات وعهد البورجوازية الظافرة .



الفنانة كاتي كولو يتز ... كما حفرت لوحتها عن الثورة الفلاحية .

إن الصورة السياسية لم تكمل بعد تطورها ، وهي تبحث ، كسائر الأساليب التعبيرية ، عن مفردات ومعاني ، وقد رفعتها بعض الانجازات التصويرية الجميلة الى مصاف الفنون الرئيسية ، لكن ذلك حدث على حساب هُواتها من الطبقة الشعبية ، وكثيرا ما وقع هذا الفن في فخ (الكاريكاتور) حين اكتفى باستخدام الطرائق القديمة ، إلاّ أنه يعيش اليوم عملية تطور جمالية متكاملة .

فن الحفر في القرن العشرين

القسم الأول ٨

لقد حقق (فن الحفر) تطوراً مذهلاً في القرن العشرين ، حين أصبح يتمتع باستقلاليته عن باقي الفنون التشكيلية ، كالنحت والتصوير الزيتي ، وبدأ يصبح أكثرها شعبية ، ولهذا لجأ اليه الفنانون المعاصرون ، ليقدموا تجاربهم عبره ، بحيث نستطيع إعتباره ((فن القرن العشرين الأول)) بلا منازع ، تصدّر كل أشكال التعبير التشكيلية ، وتجاوز كل المراحل الماضية ، والتي مر بها ، وكل التوقعات التي تخطر لذهن الانسان ، وذلك حين انتشر استخدامه على نطاق واسع ، وأقبل الناس على الاعمال المنفذة عن طريقه ؟

ويمكن أن نتساءل هنا ... عن الأسباب التي جعلت (فن الحفر) يتبوأ هذه المكانة ، وعن المبررات التي دفعت بالناس اليه ، حتى يحقق هذا المركز ؟ !

الحفر ... فن الجماهير الأول

ولعل أهم الأسباب التي جعلت (فن الحفر) يتمتع بهذه الاهمية التي تحدثنا عنها ، فهي ترجع الى إختلافه الجذري عن التصوير الزيتي والنحت ، لصلته الوثيقة بالجماهير الواسعة في هذا القرن ، والتي أصبحت المتذوق الحقيقي للفن ، وهي المشتري الاول للأعمال الفنية ، إذا تعددت النسخ ورفضت الاسعار ، ويحتاج (النحت) الى رعاية فنية حتى يمكن تنفيذه على نطاق جماهيري ، وأصبحت قطعة مرتفعة الثمن لا يقبل عليها إلا الأثرياء ، وفي نفس الوقت ... ارتفعت أثمان اللوحات الزيتية الجيدة إرتفاعاً مذهلاً بحيث لم يعد الإنسان العادي قادراً على اقتنائها ، ولهذا أصبح التصوير الزيتي فن الأثرياء والمتاحف وصالات العرض ، واصبح النحت فن الدولة الرسمي تشجعه ما وسعها ذلك لتجميل المرافق وتخليد الأمجاد ، وعلى حين أصبح (الحفر) فن الجماهير الواسعة ، التي بدأت تتذوق وتحرص على اقتناء بعض الأعمال ... لعمالقة الفن .

وتمكن الفنان من تحقيق معادلته الشهيرة ... الوصول الى الجماهير الواسعة ، ويؤثر عليها عبر طبعات متعددة ، رخيصة الثمن نسبياً ، ويمكن الإبداع عن طريقها بدون تدخل رعاة الفن وتجاره ، وبالتالي وجد الفنان منفذاً يساعده على تحقيق حريته، ويصل للناس ، ويمكن أن يؤمّن له هذا الفن دخلاً ملائماً يساعده على الحياة .

الحفر والتقنية ؟ !

ولم تكن شعبية هذا الفن قابلة للتحقيق على نطاق جماهيري ، بدون (التطور التقني) الذي حققه هذا الفن في القرن العشرين ، إذ أن القرن العشرين ، وفر للفنان الوسائل الطباعية التي ساعدت على انتشار هذا الفن ، وسهلت عليه الإنتاج والطباعة المتميزة التي قدمتها الوسائل الحديثة على اختلاف أشكالها ،

تلخيص : الحياة التشكيلية



حفر على المعدن ... بابلو بيكاسو .

والتي وفرّت النسخ المطبوعة بدقة ، وضمن مخابر ومطابع يدوية ... تملك كل التجهيزات المساعدة ، وهيأت للفنان إمكانية تنفيذ عمله الفني ، مهما اختلفت أساليب التعبير الفنية ، وهكذا سخّر الفنان المتميز كل المبتكرات الحديثة التي وفرها القرن له ، ليعبر عما يريد وليعمق تعبيره وبحثه ... وسهلت الآلات الطابعةوالمبتكرات الجديدة الالكترونية الدقةالضروية، بل تدخل التصوير الفوتوغرافي في بعض الحالات ليساعد على تطوير البحث ، وهكذا أصبح المجال مفتوحاً على مصراعيه للفنان ليختار ما يشاء من الوسائل المساعدة له على تحقيق هدفه .

الحفر ... فن الانسان

واذا قدم (القرن العشرون) للفنان تطورا تقنيا مذهلا ، وأوصل التعبير الفني الى الصياغات المختلفة اللامحدودة ، فمما لا شك فيه في أن هذا التطور هو نتيجة لاحساس الفنان المعاصر ... بالحاجة الى التعبير عن مشكلات الانسان الحالي ، وهمومه ، ولهذا فان الحاجة الى التعبير عن القضايا المعاصرة ، هي التي دفعته الى استخدام التقنيات المختلفة ، وهي التي دفعته الى ابتكار الاساليب الفنية ، والمدارس ، والى التمرد على الاشكال التقليدية من التعبير ، وهذه الاساليب مهدت الطريق أمام (الفن الحديث) كصيغة فنية ، ولهذا نلاحظ بأن بداية هذا القرن كانت من أهم المراحل التاريخية غنى بالتجارب والبحوث والمبتكرات التي جعلت الفنان التشكيلي يقدم لنا ... الوحشية والتكعيبية والتعبيرية والتجريدية والبنائية والسيريالية والمستقبلية والواقعية الجديدة ، والرمزية والى آخر ما هنالك من التيارات التي جعلت (الفن التشكيلي) يملك المئات من الصيغ الفنية التي ازدهرت وأعطت للقرن العشرين وجها خاصا، وقد أسهمت هذهالمدارس والتيارات في كثرة الاساليب ، وانعكس ذلك على النحت والتصوير الزيتي والحفر ، لأن كل فنان أراد أن يثبت امكانات أسلوبه عبر مختلف المواضيع الانسانية ، والتقنيات والمواد والاجناس الفنية .

ولعب التعبير عن الانسان في واقعه الراهن، وضمن ظروف التطور المعاصر دورا أساسيا في تنويع الاشكال واختلاف الاساليب، وتطور التقنيات المختلفة، وأثبتت التجارب التي شاهدناها أننا نعيش ازدهاراً للفن ، وأن هذا الازدهار يعني التعبير عن الانسان ... وعن الحياة ... وفي نفس الوقت بدأ (الحفر) يتمتع بخصوصية ضمن هذا الازدهار ذلك لأنه الفن الاكثر التصاقا بالحياة اليومية ، والاكثر توزيعا على الناس ، والاقدر على التلاؤم مع العصر ... عصر التقنية والجماهير ... و (الصورة المطبوعة) .

الحفر ... والأدب

ولعب الترابط بين الفنانين والشعراء دورا أساسيا في تنشيط فن الحفر ، ذلك لأن (الشعراء) كانوا يطلبون من الفنانين أن يقدموا لهم الرسوم الفنية التوضيحية ، والتي ترافق القصائد ، ولجأ الفنانون الى الحفر لأنه أكثر الاشكال قدرة على تقديم هذه الرسوم ، وهكذا شعر (الناشرون) بأن الادب الذي يطبع مرافقا لقطع حفر مطبوعة ، يلقى اقبال الناس ، فحرصوا على تكليف أفضل الفنانين ليقدموا لنا (حفر الخشب) أو (المعدن) أو (الحجر) ، ليطبعوها مع النص الادبي أو الشعري ، وهكذا شهد القرن العشرين اعظم ازدهار للكتب المزينة بالرسوم المحفورة للفنانين الكبار ، التي رسمت لكبار الشعراء والكتاب .

وهكذا ترابط الحفر مع الادب ، ترابطه مع الانسان ، ومع التقنية وعكس عن طريق هذا الترابط ... وجها من وجوه القرن العشرن ، وصيغة هامة معبرة عن هذا القرن ...

وفي الحقيقة ، ان التجارب الفنية التي حفرت ثم طبعت قد مثلت لنا الصيغة الفنية المعبرة عن هذا القرن

تمام التعبير والتي لا يمكن ان ندرك أهميتها ومدى تعبيرها عن الحياة ، ما لم نستعرض أهم تجارب الفنانين في الحفر ، وفق تسلسلها التاريخي .

الوحشية .... والتعبيرية وفـن الحفـر

لقد كان الفنانون الوحشيون في بداية القرن العشرين ، أكثر الفنانين تعبيرا بالحفر عن أفكارهم ، وهم : (ماتيس) و (جورج رووه) و (موريس فلامنك) و (أندريه دوران) ، وقد لجأوا الى (التعبيرية) ليقدموا لنا هذه الاهداف ، واستخدموا عدة أشكال من الحفر ، لعل أهمها هو (الحفر على الخشب) ، وتأثروا كثيرا بتجارب الفنانين الألمان التعبيريين .

ان (جورج رووه) ، لجأ الى الحفر منذ عام (١٩١٠) ، متأثرا بالتعبيريين الالمان في عمله الهام (الرجل والقرد) ، الذي يظهر ملمس سطحه والوانه على أنه تعبيري تماما ، وهو أحد الامثلة الهامة والقليلة في تلك المرحلة ، التي تقدم لنا الفن الوحشي الفرنسي في تلك المرحلة ، ولكن (رووه) اتخذ لنفسه أسلوبا خاصا بعد عام (١٩١٦) برزت فيه محاولته لجعل الحفر يعكس نفس الصيغ الفنية التي كان يقدمها في تصويره الزيتي .

ويمثل (هنري ماتيس) أهم الفنانين الوحشيين ، وفي نفس الوقت كان أبرعهم في استخدام (الحفر) ، ولعل أهم أعماله (دراسة عارية) التي حفرها عام (١٩٠٦) على الخشب ، وفيها يحدد جسم العارية الابيض بخط أسود ثخين ، ليؤكد على تعبيره ، وهو يلجأ الى الخطوط السوداء ليملأ المساحات العليا ، ويستعين بالنقاط ليقدم لنا المساحة السفلى التي تجاور العارية ، وذلك ليؤكد على التعبير .

وقد قدم (بيكاسو) بعض تجارب في الحفر في هذه المرحلة ، وعلى الرغم من أنه يعكس (اللون الواحد) ، وان لوحته (رأس فتاة شابة) التي نفذها عام (١٩٠٦) تعطي فكرة عن أسلوبه المتأثر بالوحشية ، وتقدم لنا هذه القطعة مع بعض تجاربه الاخرى المرسومة، البداية التي أوصلته الى (فتيات أفينيون) ، بحيث نرى جذور (التكعيبية) التي تأثر فيها بالنحت الافريقي والاسباني القديم ، والتي تحمل تأثيرات تعبيرية واضحة .

أما (دوران) فقد اتجه الى الحفر ليقدم لنا (الرسوم التوضيحية) لديوان الشاعر (أبولونيير) الذي طبع عام (١٩٠٩) ، وقد لجأ الى الزخارف ، التي تعطي فكرة عن (الوحشية) ، وعن تأثره بالفنان (غوغان) وبالفنان (فولوتون) ، اذ أخذ من أسلوبيهما ؛

وقدم لنا الحفر الاسود والابيض ، على نحو يتعادل فيه تأثيرهما على المشاهد ليوحي لنا بعمق التعبير .

واستعان (موريس دو فلامنك) بالحفر في تجاربه التي نفذت بالخشب ، وهي الاكثر تعبيرية بين تجارب الحفر الوحشية ، والاكثر بساطة ، لقد تأثر بفان غوغ اكثر مما تأثر بماتيس أو دوران ، وان عمله المحفور (رأس فتاة) والمنفذ على راسم خشبي عام (١٩٠٦) يعطي فكرة واضحة عن أسلوبه ، الذي حاول فيه أن ينظم علاقات الاشكال وترتيبها ، وعكس عن طريق



حفر على الخشب .. ماتيس - عارية



حفر على الخشب ... دوفي ... الصيد

الخطوط السوداء في الخلفية الدرجات الضوئية التي تعطي التوازن للمساحات البيضاء في الوجه والرقبة ، ان (فلامنك) يطبق مبادىء (سيزان) في حفره تماما .

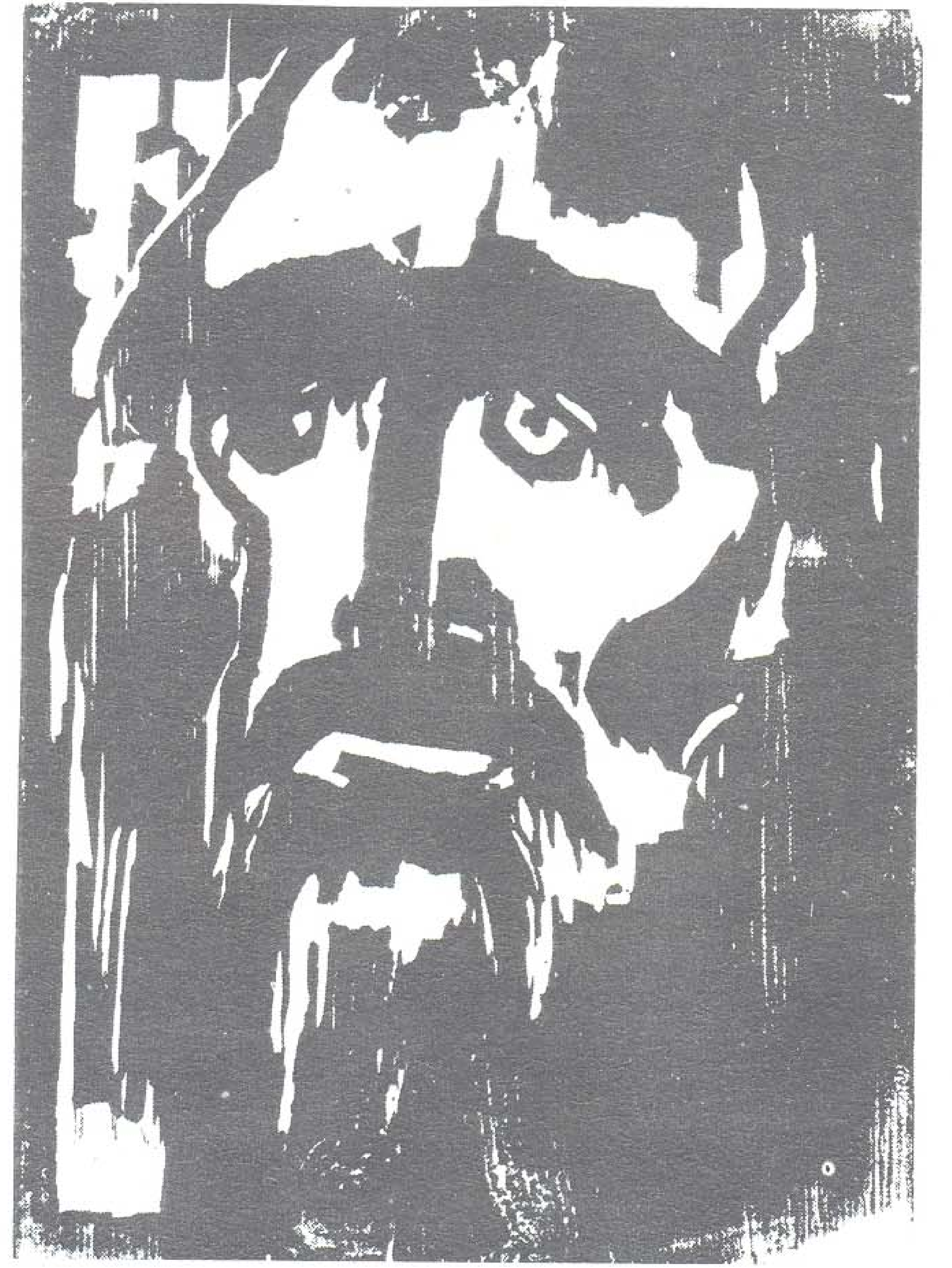
الفنانون الألمان

لقد قدم الفنانون الالمان في بداية هذا القرن ، أفضل الصيغ الفنية في الحفر ، وكانوا على صلة كبيرة بتجارب الحفر الكبيرة في الفن الالماني التقليدي ، وورثوا المهارة التقنية التي كان الحفر يتمتع بها ، وقد لعبت (التأثيرات القومية) دورا بارزا ومؤثرا على الحفر الالماني المعاصر منذ البداية ، ومع تأثرهم بأساليب الفنانين الفرنسيين ، وما حققوه من صيغ جديدة ، في فترة (ما بعد الانطباعية) لكنهم عادوا الى تراثهم العريق في الحفر ليأخذوا منها ، وليجمعوا بين الشكلانية ، وروح البحث التي كانت تميز الفن الفرنسي في بداية القرن ، مع (التقنية العالية) الموروثة ، وكانوا على صلة كبيرة بالمضامين السياسية والاجتماعية ، التي انتشرت في وسط أوربا في تلك المرحلة ، وعبروا عن تعاطفهم مع (المواضيع الانسانية) و (الاجتماعية) ، وقدموا لنا هذا التعاطف ضمن صياغة مبسطة جدا ، من حيث التكوينات التي كانت تقدم لنا بشكل مباشر ، وقد لجأوا الى الفن الافريقي والى الفنون البدائية الاخرى ، ليستعينوا بها ، والتي شاهدوها في متاحف (الانسان) .

ان تجمع (الجسر) الذي ضم تجارب أربعة فنانين هامين في (درسدن) عام (١٩٠٥) وهم (كريشنر) و (هيكل) و (شميث روتلوف) و (فريتز بليل) ، كان يمثل التجارب التعبيرية تماما ، وعلى الرغم من أن هؤلاء الفنانين كانوا طلبة في العمارة ، وهم يمارسون الفن كهواية ، لكنهم أصبحوا بعد فترة زمنية (طليعة فنية) ، ثارت على الفن التقليدي الالماني ، وعلى (الانطباعية الفرنسية) وقد تركزت أهدافهم في الوصول الى حرية فنية كبيرة تتجاوز التقاليد الموروثة .

لقد درس (كريشنر) فن الحفر على اللينوليوم ، على يد زميله (بليل) ، والعمارة في (درسدن) ، والتصوير الزيتي في (ميونيخ) ، وانضم الى تجمع الجسر ومثلت تجاربه الاتجاه الاساسي لهذا التجمع ، وان لوحته المحفورة (النسوة الثلاثة) التي نفذها ما بين عامي (١٩٠٦) و (١٩٠٧) ، الصيغة التعبيرية تماما ، فهو يقدم الحفر الخشبي الملون الذي يعتمد المساحات الكبيرة ، وقد تأثر بما سبق للفنان (إدوار مونش) أن قدمه من تجارب ، وخصوصا في عمله الشهير (القبلة) وقد سعى (كريشنر) الى احياء تجارب (الفن الجديد) الالماني ، واستخدامها في الحفر


حفر على الخشب .. راقصات عارية للفنان كريشنر


حفر على الخشب .. للفنان نولده تمثل (النبي) .


منظر .. حفر على الخشب الطولي - كارل شميت روتلوف

اللون ، فالتكوين عنده يتوازن بطريقة حيوية ، وبأسلوب جديد من استخدام الاشكال ، وهذا ما نراه في عمله (الراقصات العاريات) الذي نفذه بالخشب عام (١٩٠٩) ، ونحس بأن تجاربه تقترب كثيرا من بعض تجارب (لوتريك) و (فان غوغ) من حيث أنه يلجأ للمساحات الكبيرة ، ويقدم موضوعه حيويا متحركا ، كأنه توقيف للحظة الحياة ، ويوازن بين الكتل السوداء والبيضاء ببراعة ، ونحس ذلك حين نرى (المرأة الجالسة) ، في عمله ، قرب المساحة السوداء الكبيرة ، والمرأة الواقفة بوضع راقص وأخيرا اللقطة القريبة لوجه المرأة الثالثة ...

وقد تميزت تجارب (كريشنر) العديدة ، على أنها كانت على صلة بالتجارب (الطليعية) في الفن ، وقد استفادت من الفن البدائي ، والشرقي ، وقد برع في (الحفر على الخشب) واستعان بكثير من الوسائل الفنية المتطورة ، متأثرا بالتكعيبية والمستقبلية ، ولعل أبدع تجاربه هي لوحته المحفورة على الخشب (ضوء قمر في الشتاء) التي أنجزها عام (١٩١٩) ، وقدم لنا اللون المتداخل ببراعة ، والحركة الحيوية ، وثبّت دعائم (لون) لا يريد المطابقة مع الواقع بقدر ما يسعى الى (التعبير) عن احساس خاص ، وفيها امتلك ناصية التعبير ، ووصل الى المستوى المتميز لحفر الخشب الذي يشابه التصوير الزيتي في الاسلوب ويتجاوز كل الصيغ التقليدية .

وقد وصل فن الحفر الالماني في هذه المرحلة الى أروع أشكاله ، وذلك لأنه كان على صلة بالحياة اليومية ، وبالتقاليد الالمانية ، وتمكن (الحفارون) من ايصال التعبير بالحفر الى مستوى الالوان الزيتية ، وقد تجاوزه في بعض التجارب ، وعلينا أن ندرك أن التسهيلات التقنية التي كانت تقدم للحفارين في ألمانيا كانت أفضل مما يقدم للفنانين الفرنسيين ، اذ كان أغلب الفنانين الفرنسيين يقومون بطبع لوحات حفرهم بيدهم ، على عكس الالمان، الذين ورثوا الصناع الخبراء في الطباعة ، واستخدموهم كثيرا لطبع أعمالهم .

لقد انضم الفنان (إريك هيكل) الى الجماعة مبكرا ، وحفر عدة تجارب هامة ، منذ عام (١٩١٠) ، وفيها تبرز أهمية الالوان ، وخصوصا لوحته المحفورة بالخشب (فتاة مستلقية) ، ان المساحات الكبيرة والصريحة تلعب دورا كبيرا في التعبير ، والتبسيط يساعد على الأداء والتنفيذ ، وعلاقات الاسود مع الاحمر في الخلفية ، المتعادلة قيمة وتبرز الفتاة التي تركت بيضاء ، ونحس ببدائية تقديم المرأة ، وبالجرأة في التحوير للشكل ، وتداخل التعبير اللوني مع التعبير الذاتي .



الموت والفنان .. للفنان لوفيث كورنيث .. حفر على المعدن



موت امرأة للفنانة كاتي كولويتز .. حفر على المعدن



مدرسة تعليم الفروسية

فرانز مارك .. حفر على الخشب

وربما كانت لوحته المحفورة (وجه شخصي) من أهم تجاربه ، وقد نفذها عام (١٩١٩) ، ويعطي اللون أهمية كبيرة ، وخصوصا اللون الاخضر – الزيتوني الحي ، وتداخل هذا اللون مع غيره في أشكال معبرة .

وقد عبر (شميث – روتلوف) عن كل الاهداف التعبيرية التي لاحظناها ، ولكنه قدم هذه التجارب عن طريق (الطباعة الحجرية) أو (حفر الحجر) وان لوحته (وجه هيكل) التي قدمها عام (١٩٠٩) ، تقدم لنا الصيغة التجريبية التي كانت تسيطر على الجماعة، وقد قادتهم الى استخدام الحجر ، للرسم عليه وطباعته على نطاق واسع ، وقد توصلوا الى أسلوب يعتمد في الحفر على الحجر على التداخل بين الاسود والرماديات ، بحيث اختفى الخط المحدد للاشكال ، وتداخل مع الرماديات ، بحيث أصبح الفنانون يعتمدون على تناغمات دقيقة ، وعلى الانتقال من درجة ضوئية لمساحة أخرى ، بفروق ضئيلة ، وأصبحت حبيبات السطح التي يشكلها الحفار تلعب دور اللون ، وتعطي الحرارة للعمل ، وهكذا توصلوا الى درجات الرماديات التي ضاع الخط منها ، والتي لا تتفق مع ما هو معروف في الحفر على الحجر الذي كان شائعا في الماضي ، وان لوحة (وجه هيكل) التي نفذها (ماكس بيشتاين) ، بطريقة (حفر الحجر) ، تعطي عمله الفني نفس التأثيرات التي يحصل عليها الفنان التعبيري ، حين يصور الانسان بالالوان الزيتية بضربات الفرشاة السريعة .

ولقد انضم الفنان الكبير (أميل نولده) الى تجمع الجسر بعد فترة زمنية قليلة ، ولم يكن معهم منذ البداية ، ولكنه قدم أفضل تجارب حفر عرفتها المرحلة ، درس (الحفر على الحجر) معهم ، واستخدم (الحفر على الخشب) ، وحقق فيه تجارب نادرة ، وفي لوحته (النبي) التي نفذها في عام (١٩١٢) ، تتكشف لنا ما يفعله حفر الخشب المباشر بالاداة ، وما يمكن أن يتوصل اليه الفنان من هذه المادة ، ان (نولده) قد احترم مادة الخشب احتراما كبيرا ، واستخدم كل خصائصه ليعبر عما يريد ، وأعطى درسا هاما للحفارين ، أن يخلصوا للمادة التي يحفرون عليها ما يطبعون ، ويسعون لاستغلال خصائصها لتعمق هذه الخصائص ما يريدون قوله .



حفر بالرأس الحادة .. للفنان لامبروك

وتوصل في تجارب (الحفر على الحجر) التيقدمها الى نفس الاهداف ، احترم خصائص الحجر ، والرسم عليه ، والاستفادة منه لاقصى الحدود الممكنة ، وعبر عن أفكاره بالحجر والخشب ، وتوصل الى تعميق ما كان يقدمه بالزيت والمائي ، وهكذا أثبت أن في قدرة الفنان أن يعطي لعمله الابعاد التي يريد اذا أحسن استخدام الخامات التي يعالجها ، وتوصل في قطعة (حفر على الحجر) وهي لوحته (شاب وفتاة) عام (١٩١٣) ، الى شيء مذهل ... فقد تمكن من أنيقدم لنا (٦٨) تداخلا لونيا في تكوينه المنفذ بالطباعة الحجرية ، وكلها تتأجج ضوءا ، وتقدم التضادات الحادة بين الازرق والاخضر ، والاحمر والمخملي ، والاصفر والبنفسجي .

أما الفنان (أوتو موللر) ، فقد كان حفارا على الحجر متمكنا من مادته ، معبرا بها عما يريد ، يرسم فتياته يسبحن في طقس مداري حار دوما ، قد قصصن شعورهن بشكل خاص وقصير ، ويتميزن بالجذوع الكبيرة التي تحدد أشكالهن على نحو خاص يذكرنا بالفن الافريقي ، وان لوحته (الغجر) التي قدمها عام (١٩٢٧) تمثل أفضل انتاجه بالحفر الملون بالحجر .

ويقدم لنا الفنان (بيشتاين) ، تجارب حفر نفذها عام (١٩٢٠) ولعل أهمها (الحوار) التي تذكرنا بالنحت الافريقي ، وبرع (كريستيان ولفنر) في تجارب حفر نفذها وكان قد بلغ الستين من عمره ولعل اهمها الراقصتان عام (١٩١٣) وهي قد حفرت على الخشب ، وتعكس لنا الروح البدائية التي تذكرنا بالطقوس القديمة ، وهذا يدل على مدى تأثير الفنون الافريقية والبدائية على فن الحفر الالماني في تلك المرحلة اذ يندر أن نرى فناناً لم يتأثر بهذه الفنون .

وقد ازدادت فعالية الحفر بمختلف أشكاله ،بحيث لا نرى فنانا لا يمارسه ، وتعددت الصيغ التي يقدمها الفنانون حتى أن الفنان الانطباعي الالماني (لوفيز غورينز) ، يلجأ اليه ليعبر من خلاله عن بعض الموضوعات التعبيرية ذات الطابع المأساوي ، ان (كورينز) فنان وحفارعلى المعدن ، مشهود لهبالبراعة، في أسلوب الحفر العميق ، وهذا الاسلوب قد ساعده كثيرا على تقديم تجربة رائدة هي (الفنان والموت) وقد نفذها عام ١٩١١ ، انه يعود الى (رامبرانت) ليستفيد من تجربته العملاقة في الحفر ، ليقدمتجاربه.

وفي الحقيقة ، ان الحرب العالمية الاولى ، قد خلقت بحلولها حالة مأساوية على الفن ، وخلفتوراءها الدمار ، والتشتت ، وأثرت على الحياة الاوربية بحيث ولدت شتى التيارات الفنية المتمردة ، سواء كانت تمردا على أساس فكري أو لم تكن ، وهكذا خلفت الحرب (الدادا) و (السيريالية) وغيرت (بيكاسو) الذي ترك التكعيبية ، وأعطت المد للفن الالماني ليقيم



اليوم الأول من الخليقة
أرنست بارلاخ - خشب

(موضوعية جديدة) ، واكتشف الناس أن هذه الحرب لم تستطع حل مشكلات الحياة ، بل زادتها استفحالا ولهذا نمت تيارات فنية سارت بالتعبيرية في اتجاهات جديدة لعل أهمها ما قدمه كل من (كاتي كولوتيز) و (أرنست بارلاخ) و (أوتوديكس) انها التيارات الاجتماعية .

ولعل أهم تجربة في هذا المجال ، هي للفنانة (كاتي كولوتيز) التي قدمت لنا عملها المنفذ بالحفر على المعدن وهو (الموت ... والمرأة تناضل من أجل الطفل) وهو تجربة نادرة من تجاربها التي تعكس التجربة الجديدة الالمانية في مرحلة (الموضوعية الجديدة) ، ان (كاتي كولوينز) استوحت حادثة وفاة ابنها ، لكنها عكست حالة عامة من المأساة ، وهكذا صعدت قضيتها لتصبح قضية مشتركة معبرة .

أما (أرنست بارلاخ) فقد كان نحاتا شهيرا ، ولكنه عبر بحفره عن الحياة الالمانية في الشمال ، حياة الفلاحين الفقراء ، وتأثر بالفنون الشعبية ، وقدم الصيغة التعبيرية بأسلوب خاص ، وببساطة ويعكس ذلك عمله الشهير (التحولات في قصة الخليقة) الذي نفذه عام (١٩٢١) بالحفر على الخشب .

الفارس الازرق

أما التجمع الثاني الذي كان يمثل (التعبيرية) في المانيا فهو تجمع (الفارس الازرق) ، الذي وجد عام (١٩١٢) في (برلين) وقدم الفنانون المنضمون اليه ، عدة معارض وبيانات تدعو الى تجديد الفن وقد ضم كل من (كاندينسكي) و (فرانز مارك) و (مونتر) و (كليه) و (ماليفتش) .

وقد مارس هؤلاء الحفر بمختلف أشكاله في هذه المرحلة ، اذ ان (كاندينسكي) زين كتابة (حول الروحانية في الفن) عام (١٩١٢) بحفر على الخشب أخذه من الفنون الشعبية الروسية ، وكذلك عمد الى تزيين كتابه الشعري ببعض رسوم تأثر فيها بالفن الالماني الجديد ، وظلت تجارب (كاندينسكي) على صلة أكبر بالواقع من تجاربه المائية والزيتية .

أما (فرانز مارك) ، فقد قدم التكوينات الحركية، والاشكال البنائية المبتكرة تماما ، واللون الحار ، وهكذا توصل الى مفهوم جديد للواقعية ، لا يسعى الى تبديل في اللون الواقعي فقط بل الى مفهوم جديد للوحة .

وقدم (ماك) عدة تجارب حفر هامة ، وكذلك (كلية) وقد توصل الحفر على أيديهما الى صياغة متحررة تماما ... من كل الاشكال التقليدية ،صياغة شاعرية ... هي نتيجة تأثرهما بالفنون الشرقية .

فن الحفر في القرن العشرين

القسم الثاني ٨

إعداد : الحياة التشكيلية

التكعيبية والحفر

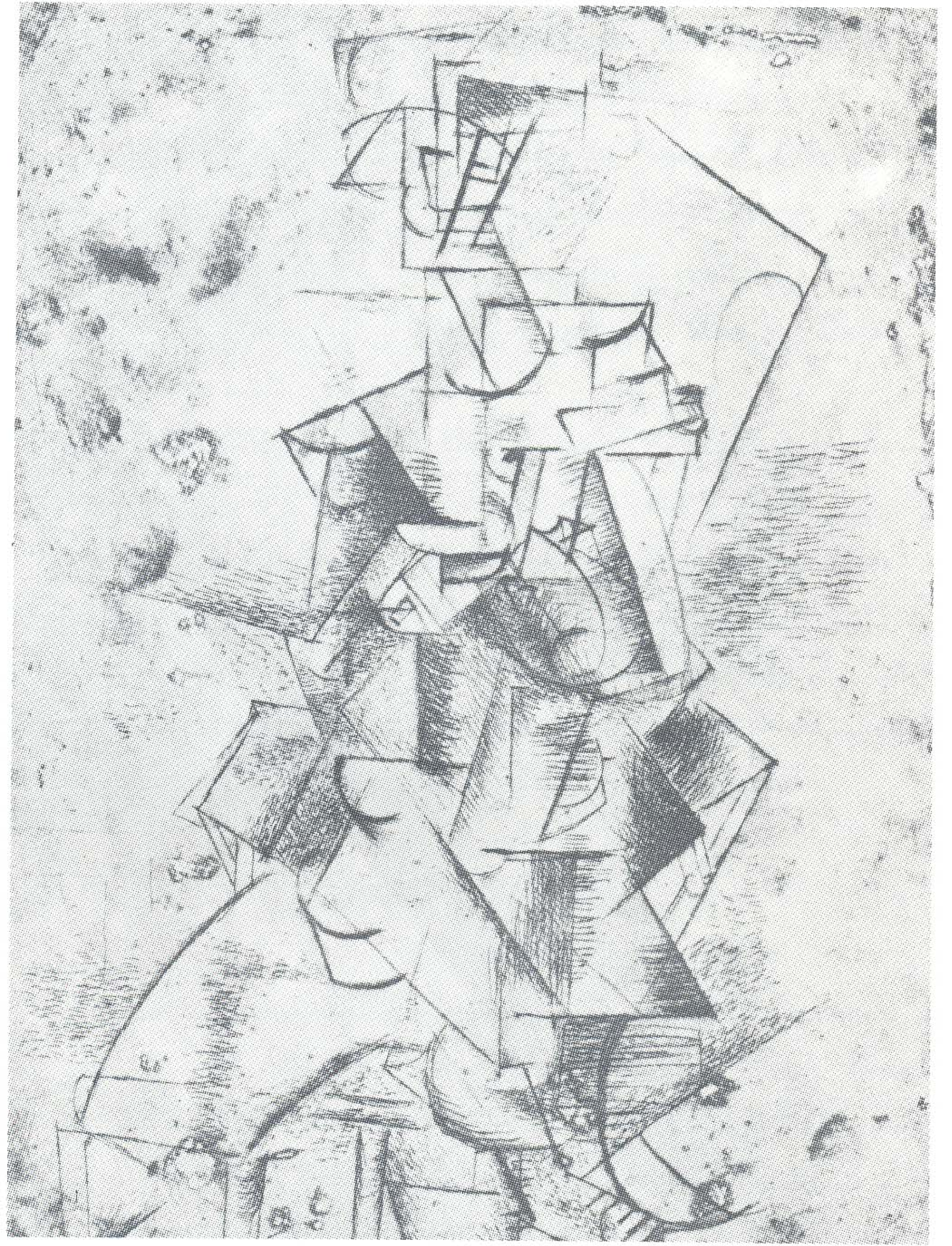
في مطلع هذا القرن ، وبالتحديد في نفس الفترة التي ظهرت التعبيرية في ألمانيا ، ظهرت (التكعيبية) في فرنسا ، على يد (بيكاسو) و (براك) ، ودعت هذه المدرسة الى تحوير الاشكال الى حجوم ، تقدمها السطوح الهندسية التي تشكل الكتلة المعمارية ، وكانت هذه المدرسة بداية ... مفهوم جديد كليا في التصوير الزيتي .

وكان (بيكاسو) قد قدم لنا عدة تجارب في الحفر ، صممها لتزيين كتاب أشعار للشاعر (ماكس جاكوب) عام (١٩١١) ، وقدم قبلها عدة أعمال استوحاها من حياة قرية اسبانية عام (١٩١١) ، ونفذها بالرأس الحادة ، وبرزت فيها محاولة تحوير الاشكال الى صيغ معمارية ، وكان قد رسم عدة رسوم تكعيبية ، ولعل أهمها (عاريتان) التي نفذت عام (١٩٠٩) وسيطرت على هذه التجارب ، الروح العقلية التي تحاول فهم لب الواقع وتقدمه ، وتعتبر أن الهندسة المعمارية قادرة على أن تعطي هذا الواقع بمعناه الجوهري . وانتج (براك) عدة تجارب حفر عام (١٩١٢) ، ولعل أهمها لوحة (الثعلب) التي تقدم لنا أسلوبا مبسطا للاشياء ، محورا لها على نحو هندسي ، مع عملية تسطيح لها .

وقد شاع فن الحفر في التجارب التكعيبية المختلفة ، واستخدمه جميع الفنانين التكعيبيين ، من أمثال : (جاك فينيون) و (لويس ماركوزي) و (جوان غري) و (هنري لوران) و (روبير دو لونيه) و(جون مارين) و(ليونل فيننفر) و(فرناند ليجيه) .

مرت تجربة (جاك فييون) بثلاثة مراحل متميزة في الحفر على المعدن ، بدأ بالحجوم والكتل النحتية ثم انتقل بعدها الى تقديم المساحات المتعددة ، والمعالجة التي تعطي اللوحة تكاملا وغنى ، حتى أن أعماله الاخيرة ، تداخل الخط مع الاشكال ، وبدأ يقدم لنا رؤية جديدة ، تعتمد على علاقة هذه الخطوط مع بعضها .

وبدأ (ماركوزي) بصيغة مشابهة ، لكنه طور تجربته الى أبعد من كل الاعمال التكعيبية الاخرى ، في البداية ... نرى قطعة حفر قدم فيها ، وجه الشاعر (أبو لونيير) وذلك في عام (١٩٢٠) ، ويمثل هذا الحفر العميق ، أولى تجارب الحفر التي تقدم التكعيبية حفرا ... بأجلى صيغها ، وهكذا تطور فن الحفر على يد (فييون) و (ماركوزي) من الصيغة الاولى الخطية التي لجأ اليها (بيكاسو) و (براك) ، الى صيغة هندسية راسخة قائمة على علاقات متوازنة بين المعتم والمضيء وضمن مساحات متدرجة .



مرحلة بيكاسو التكعيبية - حفر على المعدن .

وقد تحول هذا الاسلوب من الصيغة الاولى التعبيرية الى شكل زخرفي ، أكثر ابتعادا عن البداية .

وتمثل لوحة (الطبيعة الصامتة) ، التي حفرها (ماركوزي) عام (١٩٢٢) ، والتي استخدم فيها (الحفر العميق) و (صبغة الماء Aquatinte (فهي تقدم لنا رؤية جديدة قريبة من التجريد الهندسي .

أما (جوان غري) الذي كان اسباني المولد ، فقد قدم لنا عدة تجارب في الحفر ، بدأت من الرسوم التوضيحية ، التي قام بطباعتها على طريقة (حفر الحجر) ، وكان من افضل الفنانين الذين اشتهروا بالرسوم التوضيحية للاشعار ، التي تعكس ما فيها من أفكار ، ورسومه لاشعار (ماكس جاكوب) من أفضل ما حفر ، تكوينات واشكال .

وتمثل أعمال (روبير دو لونيه) المطبوعة بحفر الحجر ، تجارب هامة تمثل العمائر والابنية ، وتعتبر من أهم أعمال الحفر التكعيبية ، وتختلف عن غيرها من الاعمال المفضلة عند التكعيبيين ، الذين كانوا يفضلون (الطبيعة الصامتة) ، وعمله (برج ايفل) من أفضل هذه الاعمال ، وقد تحول بعد ذلك الى تقديم لوحات حفر أكثر حيوية وحركة قريبة من المدرسة (الاورفية) في الفن التشكيلي المعاصر كما سماها (أبو لونيير) .

وتتشابه أعمال كل من (جون مارين) و(فيننغر) مع أعمال الفنان (دو لونييه) من حيث الموضوعات . لكنها تقدم لنا الاشكال المعمارية وقد اهتزت تحت تأثير شيء ما ، وهكذا فقدت الاشياء صلابتها ، وبدأت توحي بالانهيار .

لقد حفر (ليجيه) أول أعماله عام (١٩٢٠) . وذلك بعد أن تأثر بالآلات الميكانيكية . وقد قدم لنا تجارب أقرب الى الطريقة الكلاسيكية . واستخدم الحرف اللاتيني ، في عمله (نهاية العالم) متأثرا بالتكعيبية ، وذلك بطباعته على طريقة (الطباعة الحريرية) ، ولم تكن هذه الطريقة مستخدمة الا على نطاق تجاري فبدأت تستأثر بالاهتمام وتتحول الى طريقة حفر وطباعة فنية متميزة .

التعبيرية في ألمانيا بعد الحرب العالمية الاولى

ان التجارب التعبيرية في ألمانيا بعد الحرب العالمية الاولى ، قد عاشت وعانت منها ، وعرفت (الدادا) و (النهلستية) ، وقد اتجه جيل الشباب من الفنانين الى الاتجاه (الموضوعي الجديد) الذي كان يسعى الى ربط الفن بالسياسة وتقديم (الانحطاط الخلقي) الذي تعاني الانسانية منه ، وتقدم وجه العالم البشع والقميء ..

وكان أكثر الفنانين أهمية في هذه الحركة ، الفنان (أوتو ديكس) ، الذي عبر في أعماله المحفورة ، عن بشاعة الحرب ، وعن الانحطاط العميق الذي وقع فيه الانسان تحت تأثير الممارسات البشعة عليه .

وقدم لنا (أوتو ديكس) خمسين قطعة حفر عن (الحرب) وعبر فيها عن آرائه كما فعل (غويا) من قبله ، وقد حفرها عام (١٩٢٤) ، وقدم لنا فيها الوجوه التي تحمل القبعات التي يرتديها الجيش الالماني آنذاك ، معبراً عن سخطه عن الحرب ، وعن الاهوال التي يتعرض لها الانسان فيها .

أما (ماكس بيكمان) ، فقد كان فنانا متميزا قبل الحرب ، وقد عاد منها بعد أن شاهد المآسي حين عمل ضمن مجموعة طبية فيها ، وقد توصل الى مرحلة متطورة في حفره ، معتمدا على الوجوه المتعددة الموضوع ، ومن أهم أعماله ما حفره تحت اسم (الجحيم) ، بطريقة (الطباعة بالحجر) ، وهي تقدم لنا مشهدا عرضانيا عن الحياة المعاصرة ، التيأصبحت تخضع للآلية التي (تستلب) الانسان ، وهو يقدم رؤية تقليدية للموضوع ، أكثر كلاسيكية من غيره من الفنانين التعبيريين .

أما بالنسبة للوجوه فقد قدم لنا تحليلا نفسيا للوجوه التي يقدمها تجاوزت كل تجارب الفنانين الآخرين ، من حيث التعقيد ولعل لوحته (صورة شخصية مع قبعة) عام (١٩٢١) ، تمثل ذلك تماما ، وتظهر خلفه مشاهد من مرسمه الفني تحيط به ، وتساعد على التعبير عن المضمون .

واستخدم فيها الرأس الحادة ببراعة ، وخصوصا في القبعة معبرا عن طريق الخطوط المستقيمة المتداخلة والتي تشكل الحجم وتعكس المتانة والقوة .

أما (أوشكار كوكوشكا) فقد حور وجهه في قطعة حفر شهيرة له ليصبح أكثر وحشية وتعبيرية ، هذا الفنان النمساوي الذي عاش في (فيينا) وقدم لنا الرسوم المختلفة التي زينت أشعاره وكتاباته المسرحية وقد كان (كوكوشكا) أحد أهم الفنانين الذين مثلوا حلقة وصل وارتباط بين التعبيريين بعد الحرب ، وبين التعبيرية التجريدية اللاحقة .

الباوهاوس

ان لوحة الفنان (جوزيف ألبير) التي رسم نفسه فيها ، تقدم لنا تجربة حفر وطباعة حجرية متميزة ، عن طريق التحوير الهندسي ، وكان أحد كبار أساتذة (الباوهاوس) ، وتأثر بالتكعيبية ، ومع أنه لم يقدم الا تجارب حفر قليلة ، لكنها من أفضل أعمال تلك المرحلة ، لانها اعتمدت على دراسة الضوء واللون ، وقد أثرت على أعماله المقبلة كثيرا وخصوصا ما نفذه بالزجاج المعشق .

وقد قدم الفنانون في (الباوهاوس) عدة تجارب في الحفر ، لعل أهمها ماحفره كل من (بول كليه) و(ليونيل فيننغر) و(كاندينسكي) .

لقد برزت تجارب (فيننغر) التي حفرها على الخشب ، وقدم فيها الزوايا الحادة والخطوط المستقيمة ، التي تمثل مشاهد معمارية ، ومناظر ومشاهد على الحجر ، أصبح الافق فيها نقطة تحول تنظم النور في انعكاساته على الماء والسماء .

أما (بول كليه) فقد انضم الى (الباوهاوس) عام (١٩٢٠) وقد خضع لعدة تأثيرات قبل الحرب ، وقدم لطلابه مادة غنية من المعلومات بعدها ، حين عاد من تونس ، وقد ابتعد عن رسم الوجوه ، ورسم الطبيعة ، والطبيعة البشرية عن طريق تحوير طفولي تخيلي .

ان أعمال (كليه) في الحفر ، قد قدمت لنا تقنية جديدة تعتمد على (الحفر العميق) ، وايجاد الصورة بشكل جديد عن طريق استخدام الحبر على ورق مبلل لتعطي تأثيرات الطباعة الواحدة بكل حبيباتها ... (وقد استخدم غوغان هذا الاسلوب عام (١٩٠٠) ليقدم لنا بعض تجارب الطباعة بالرسم على الورق الموضوع على قطعة الزجاج الملون بالاحبار) .

وقدم (كليه) حفر بالخطوط العميقة وحورها ، لتعطي الخط الايقاعي المستقيم ، والمتقاطع مع غيره ، وعبر بأسلوب ساخر قليلا ، عن أعمق المشاعر ، وذلك عن طريق الحفر على الحجر ، والحفر العميق المعدني، والخشب .

أما (كاندينسكي) فقد مر بعدة تحولات في مراحله الاولى قبل (الباوهاوس) ، واستخدم الحفر في كل تجاربه التي توصل فيها الى التجريد ، ولعل أهمها (البرتقالي) التي حفرها على الحجر عام (١٩٢٣) .

أما الفنان (موهولي ناجي) فقد قدم لنا عدة تجارب هندسية ، تقاطع خطوط وسطوح ، بصياغة تعتمد الضوء ، والحركة ، والتصاميم الدقيقة .

الدادا والسيريالية وفن الحفر

من أهم الفنانين التشكيليين البارزين الذين قدموا لنا تجربة (الدادا) الفنان (ماكس أرنست) الذين عاد الى كولون من احدى المعارك وتعرف على أعمال (بول كليه) و (جيورجو دي كيريكو) ، وأول الاعمال التي حفرها كانت على صلة بالجانب الميكانيكي ، والمنظور ، وطور الحفر باتجاه جديد .



دولونيه .. طباعة حجرية .



جاك فيون .. رأس حادة - امرأة شابه



جاك فيون - رأس حادة - فتاة

أما الفنان (جان آرب) ، فقد أعطى تجربة حفرية هامة ، اعتمدت على ابتكار أشكال عضوية وهندسية ، بالاسود والابيض ، تشابه أعماله النحتية ، التي توصل اليها عن طريق عملية قص الخشب وتلصيقه فوق بعض ، بألوان متنوعة ، وتمكن من التعبير بالحفر عن رؤيته للفن التي تعتمد على السطوح المتداخلة ذات الاشكال ... العضوية والهندسية المتداخلة بتكوينات خاصة .

وقدم كل من (أندريه ماسون) و (جوان ميرو) و (ايف تانجي) و (رينيه ماغريت) بتجارب حفرية سيريالية ، ودخل (الحفر) في مرحلة جديدة بعد عام (١٩٢٤) .

ان أهم أعمال السيرياليين ، هي التي حفرها الفنان (ماكس أرنست) عام ١٩٢٦ ، وخصوصا (التاريخ الطبيعي) ، وقد حفرها (أرنست) عن طريق (الملصقات) والمؤلفة من الخشب ومن الخشب المحفور من القرن التاسع عشر ،وقام بتنظيمها بأسلوب خاص من الاشخاص والحيوانات والاشياء ، والاحلام والذكريات .

لقد قام (أرنست) بعمل (١٧٥) قطعة من الملصقات التي ساعدت على توطد أسلوبه ، ولكنه في النهاية حفر مجموعة من الاعمال الفنية (أسبوع في بونتي)، وفيها عبر عن نفسه بالصيغة التقليدية للحفر، وكانت أعماله خارقة ، بما تحمله من خيال وواقع في آن واحد .

ومن الفنانين الشهيرين ، الفنان (أندريه ماسون) الذي عرض مع السيرياليين منذ عام (١٩٢٣) ، وترجع أعماله الاولى الى عام (١٩٢٤) ويمكن اعتبارها أول الاعمال السيريالية المحفورة ، انها تقدم لنا الاسلوب التلقائي للرسم السيريالي على نحو دقيق ، وبالتالي فهي تطبيق عملي لنظرية (بريتون) عن السيريالية : ـ (التعبير عن الفعالية الحقيقية للفكر) .

ومن أهم ما رسمه (أندريه ماسون) عام(١٩٣٧)، وقدمه بأسلوب الحفر العميق ، مجموعة من القطع الديوان شعر (بول ايلوار) ، واسمه (التضامن) وقد ترك (ماسون) أوربة الى الولايات المتحدة أثناء الحرب العالمية الثانية ، وقد تأثر بالتجريدية التعبيرية فيأعماله الحفرية الاخيرة ، وحافظ على مفهوم التلقائية في التعبير ، فكان الصلة بين (السيريالية) و (التجريدية التعبيرية) .

ولم يقدم (جوان ميرو) أي عمل حفري في الفترة الاولى للسيريالية ، وكان أول عمل يقدمه ، بعض تجارب الطباعة بالحجر من اجل ديوان أشعار (تريستان تزارا) عام (١٩٣٠) ، وبعد ثلاث سنوات قدم ثلاثة قطع حفر على المعدن ، من أجل كتاب (الطفولة) لجورج هوغنيت، وقد أخذت هذه التجارب شكلا أقرب الى الصيغ العضوية ، التي نراها في الكائنات الدنيا تحت المجهر ، كصورة خلية ، والتي تعكس تعبيرا عما هو تحت الشعور ، وقد استمرت تجارب الحفر عند (ميرو) تعتمد التلقائية ، والصيغ العضوية التي تعكس ماهو ذاتي لابعد الحدود .

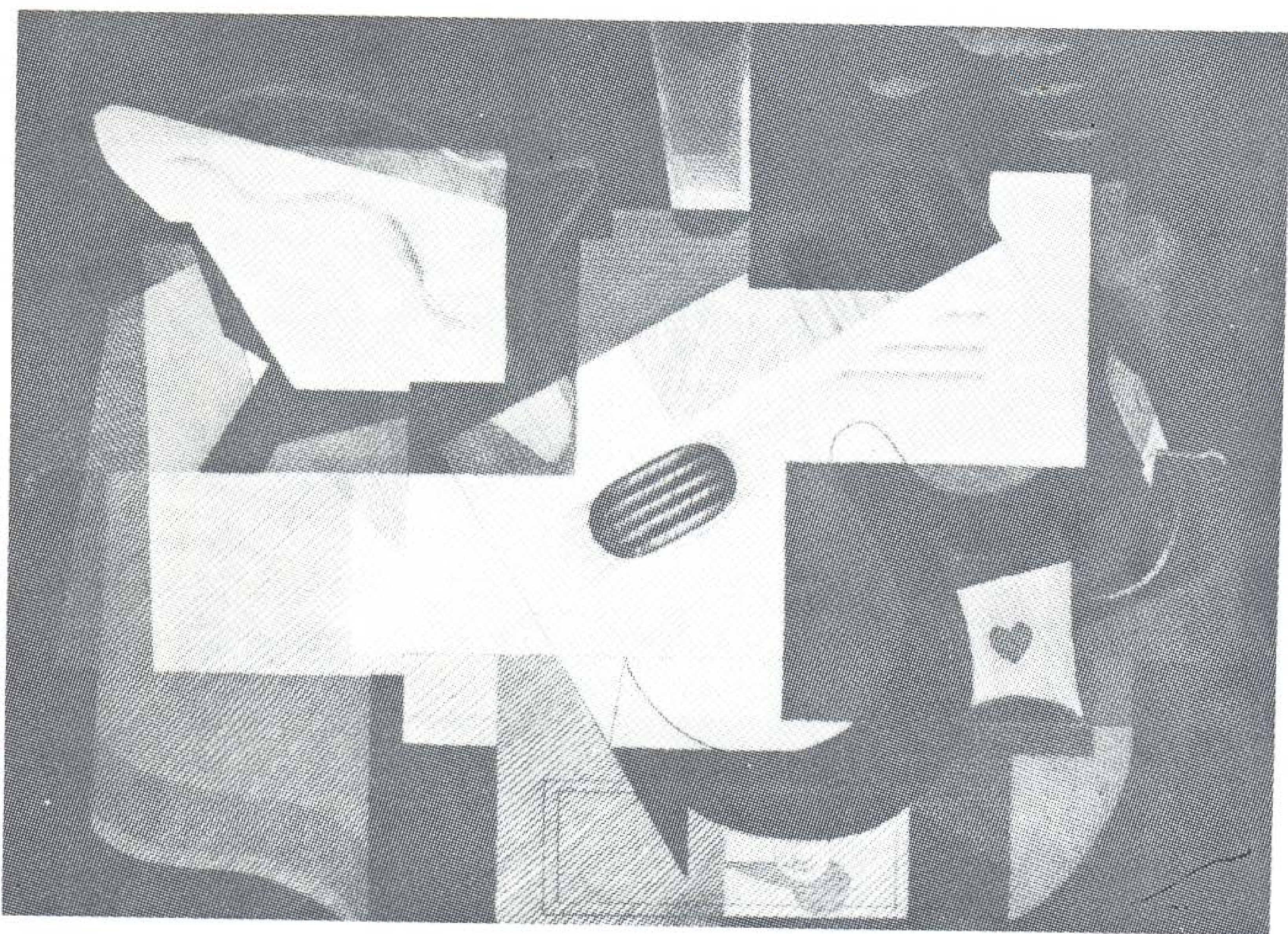
وأصبح (ميرو) من أهم الحفارين المعاصرين ،

وأصبحت أعماله في الرأس الحادة على المعدن متميزة بأسلوبها ، ومارس الحفر على الحجر والطباعة (مجموعة برشلونة) عام (١٩٣٩) التي قدمت للمشاهد الهلع الذي أصاب الناس فترة الحرب الاهلية الاسبانية ، واستطاع أن يعبر بكل قوة عن الموضوع ، ويؤكد مدى قدرة الحفر بأشكاله المختلفة على تصوير الحقائق اليومية ، وعكسها ونشرها على الناس .

وفي عام (١٩٥٢ ـ ١٩٥٣) قام ميرو بتنفيذ مجموعة هامة من قطع الحفر باسم (العائلة) ، وهي الاعمال التي نالت شهرة كبيرة ، والتي استخدم الالوان فيها ببراعة ، وبأسلوب جديد كليا في حفر المعدن ، وقدم لنا بعض الكتابات الشرقية معبرا عن رؤية جديدة في هذا المجال .

أما (سلفادور دالي) ، فقد كانت أولى تجاربه عام (١٩٣٤) ، وحفر فيها على المعدن تجارب سيريالية ، لكن (دالي) ظل محافظا على أسلوبه التقليدي في مجال الحفر ، ولم يقدم لنا ماهو مجدد لهذا الفن ولهذا قيل بأن (دالي) لم يجد في الحفر ما هو خاص ومتميز ليستفيد منه ، ويقدم نتائج متميزة .

ومن أهم الفنانين السيرياليين الآخرين الذي اكتسبوا شهرة كبيرة كل من (ستانلي ويم هايتر) و(جياكوميتي) و(تانغي) و(ماتا) و(هانس بالمر).



لويس ماركوسين .. طبيعة صامتة



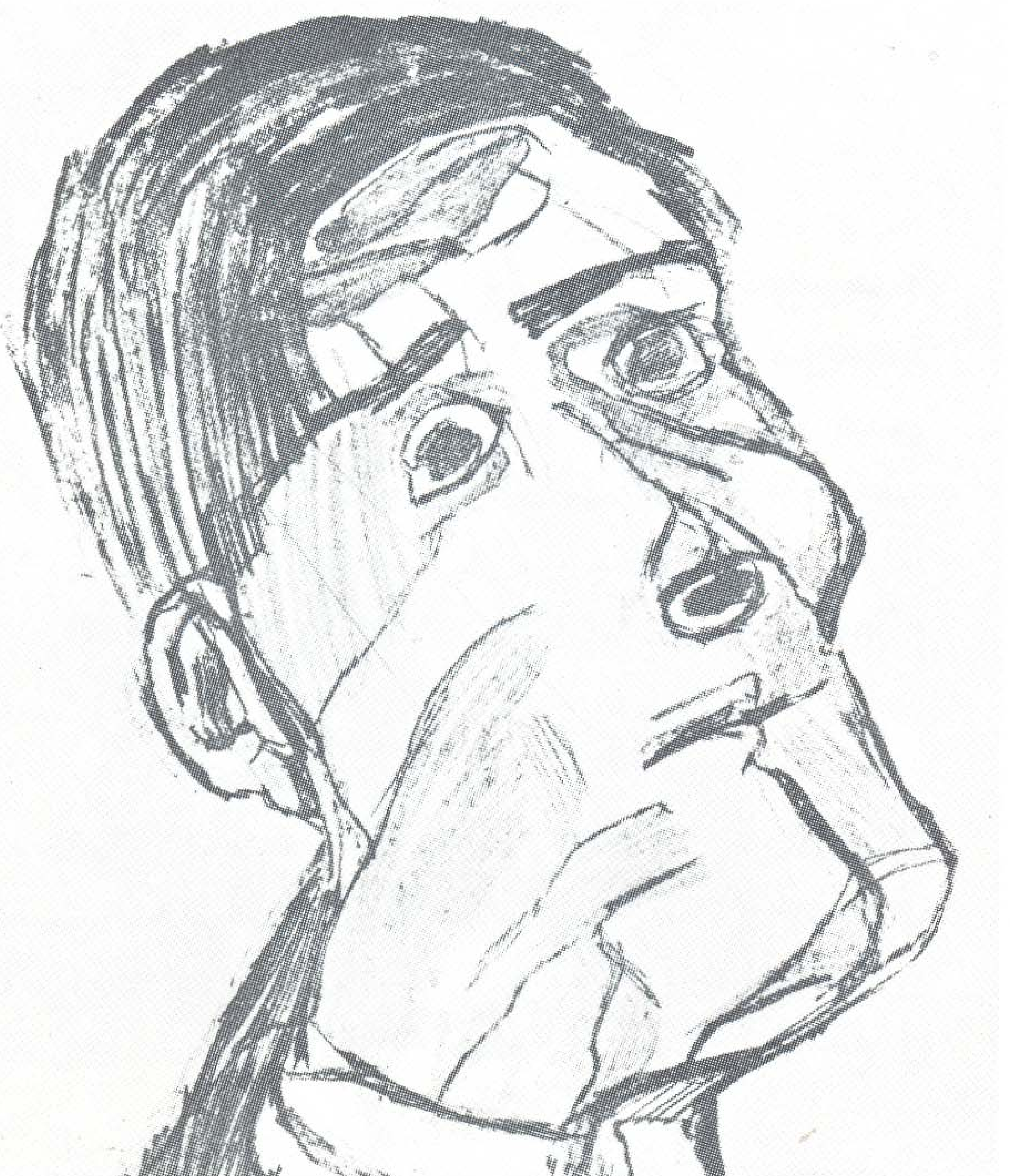
أوتو ديكس ... الحرب .. حفر عميق وصبغة الماء

اتجاهات مستقلة

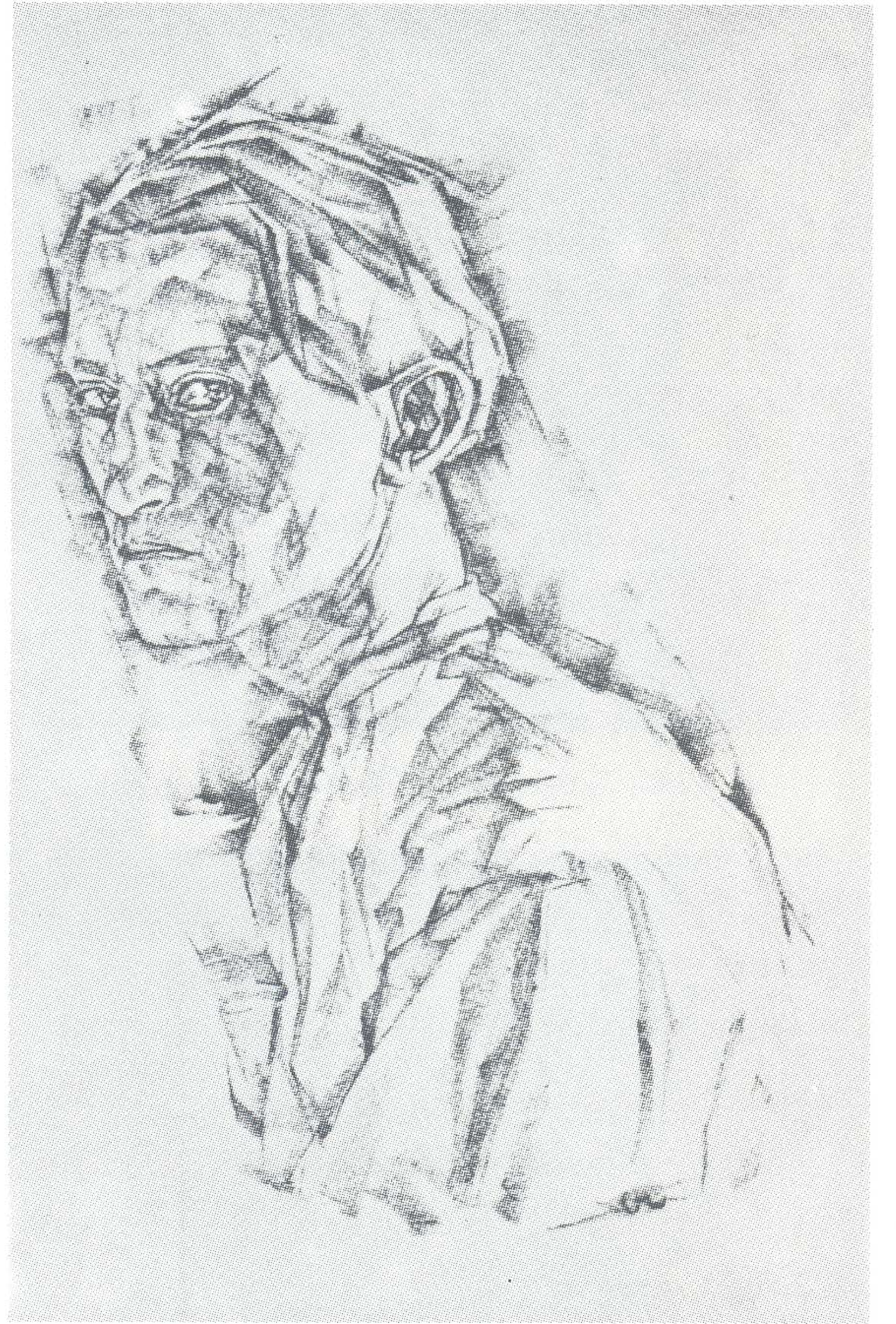
مدرسة باريس وازدهار الحفر على الحجر

ان التطور الذي شهده الحفر في القرن العشرين قد أبرز وجود شخصيات فنية مستقلة بوجودها عن كل المدارس الفنية ولعل أهم هؤلاء الفنانين المستقلين .. (رووه) و(ماتيس) و(براك)و(بيكاسو) وغيرهم .

ان الفنان (رووه) ، بدأ كفنان يستخدم الحفر عام (١٩١٦) ، حين قام بمسلسلة من القطع المحفورة كلفه بها (فويار) ، وقام بنقل لوحاته ورسومه حفرا على صحيفة النحاس المعدنية ، وقد قدم بعدها تجارب حفرية مستقلة ، حافظ فيها على أسلوبه الفني الذي يعتمد على الخطوط السوداء ، وحين تعرف على الحفر الملون قام باعادة تنفيذ اكثر اعماله في الحفر بالالوان ولعل أشهر لوحاته المحفورة مجموعة تحت عنوان (البؤس) عام (١٩٤٨) ، وهذه الاعمال ، وعددها (٥٨) لوحة ، هي جزء من مجموعة مؤلفة من مجلدين



اوسكار كوكوشكا .. طباعة حجرية .. صورة شخصية



جوزيف البير .. حفر على الحجر



ماكس أرنست ... نموذج من الحفر السيريالي

باسم (البؤس والحرب) ، وهذه الاعمال ، وعددها لها مصادرها الدينية ، لكنها تروي لنا بؤس الانسان المعاصر بأسلوب خاص .

وقد قدم عدة تجارب أخرى في الحفر على الحجر، ومن أهمها (الخريف) التي قدمها عام (١٩٣٣) ، وتعتبر من أنضج ما حفر على الاطلاق .

أما (ماتيس) فقد قدم لنا في بداية اعماله عدة لوحات حفر على المعدن والحجر ، وكلها عبارة عن رسوم وتخطيطات وطبعات مفردة ، وفيها موضوعات تتناول (الوجوه) و (العاري) ، و (الطبيعة الصامتة)، وذلك في عام (١٩١٤) .

وقد تطور حفره بعد ذلك حين قدم تجارب متنوعة في التصوير الزيتي والنحت ، وساعده ذلك على تطوير الحفر عنده بعد ذلك ، وخصوصا عام (١٩٢٥) ، حين حفر عدة تجارب قدم فيها امرأة موديلا تجلس على مقعد ، وان الكرسي بالزخارف الزهرية فيه ، والسروال بالخطوط المستقيمة عليه ، يساعدان على تقديم تكوين متميز .

ان جميع القطع المحفورة التي قدمها (ماتيس)قد نفذت على الحجر بالقلم ، اما على ورق شفاف أو على الحجر مباشرة ، وذلك لان (ماتيس) قد يأخذ عن الحياة مباشرة ، ويقدم لنا الموضوع ، وهكذا فقد استخدم (ماتيس) الحفر كوسيلة تعبير عن نفسه تضاف الى الوسائل الاخرى التي استخدمها .

ولعل أهم الاعمال الاخرى التي قدمها (ماتيس) هي قطعه المحفورة ، والتي حفرها لتزيين كتاب (مالارميه) .

وفي عام (١٩٤١) قدم ماتيس عدة تجارب في الورق الملون الملصق والمقصوص ، وعبر عن التوازن اللوني عبرها .

أما الفنان الثالث الهام الذي قدم عدة تجارب في الحفر فهو (جورج براك) ، الذي تعتبر أعماله ممثلة تماما لازدهار فن الحفر على الحجر بعد الحرب العالمية الثانية .

وقد ساعد على هذا الازدهار وجود مطابع للحفر مجهزة بالادوات والخبراء الذين كانوا ينفذون الطبعات المختلفة للحفارين الشهيرين ، وذلك ليساعد الحفار على بيع أعماله في صالات العرض التي أصبحت تهتم بعرض فن الحفر للجمهور المتذوق ، وتمكنه من شرائه .

وقد اشتهرت تجارب عدة فنانين هامين قدموا لنا ما يمكن اعتباره تجاوزا لكل تجاربهم في مجال الحفر ولعل أهمهم : (أندريه دوران) و(مايول) و(فرناند ليجيه) وغيرهم .

تجارب بيكاسو الجديدة في الحفر

بعد عام (١٩٢٠) عاد (بيكاسو) الى تقديم تجارب جديدة تنطلق من الواقع ، وتقدمه بمفهوم جديد ، مستقى من التكعيبية ، ولكنه مفهوم جديدة للواقع ، أكثر موضوعية مما عرف له .

ولعل أهم تجارب (بيكاسو) في الحفر في هذه المرحلة ، هي مجموعته باسم (اللوحات الشهيرة غير معروفة) لبلزاك ، و (المتحول) لاوفيد ، وفي هذه الاعمال قدم لنا الاجساد الكلاسيكية ، وان قصة بلزاك عن الفنان الذي يبحث عن المطلق ، قد ساعدت بيكاسو على تقديم عدة موضوعات يقدم فيها مشاعره وهواجسه الخاصة ، وقدم لنا بدل القصة الخيالية شيئا يمثل واقعا معاشا .

وفي المرحلة مابين (١٩٣١ – ١٩٣٥) ، قدم (بيكاسو) مجموعة هامة من الاعمال التي عالجت عدة موضوعات ، ان (بيكاسو) يعود الى الاساطير المتوسطية ، ويستخدمها رمزيا ليقدم موضوعاته ، كما يقوم بحفر عدة قطع عن (مصارعة الثيران) ، وفي احدى أعماله الهامة التي قدمها عام (١٩٤٢) يستخدم (بيكاسو) طريقة السكر الشهيرة لتقديم لوحته في الحفر على المعدن .

وقدم في هذه المرحلة عدة أعمال هامة ولعل أكثرها أهمية لوحة (الراقصة والطبلة) التي يمثل لنا فيها الحركة السريعة ، والتعبير الايقاعي فيها ، الذي يمثله عن طريق الرسم بالحبر نفسه ، وهكذا قدم لنا أكبر قطعة حفر نفذها .

وقد عالج (بيكاسو) الحفر على الحجر ، ووجد فيه قدرة على التعبير ، بشكل مباشر عما يريد ، واستخدمه لفترة ، لكنه حين انتقل الى خارج باريس ليقيم في الجنوب ، لم يعد قادرا على تنفيذ الحفر ، وهكذا بدأ يحفر على (المطاط) أو (اللينوليوم) ، وعالج تجاربه على هذه المادة بمنتهى العناية ، وقدم عبرها بعض أفضل أعماله ، وكذلك عالج المعدن ، وأبدع في تجارب مختلفة تكشف عن أنه من أهم الحفارين المعاصرين .

الحفر خارج أوربا

في عام (١٩٢٠) قدم الفنان (دينو ريفييرا) في المكسيك عدة تجارب في الحفر ، استخدمت مفهوما



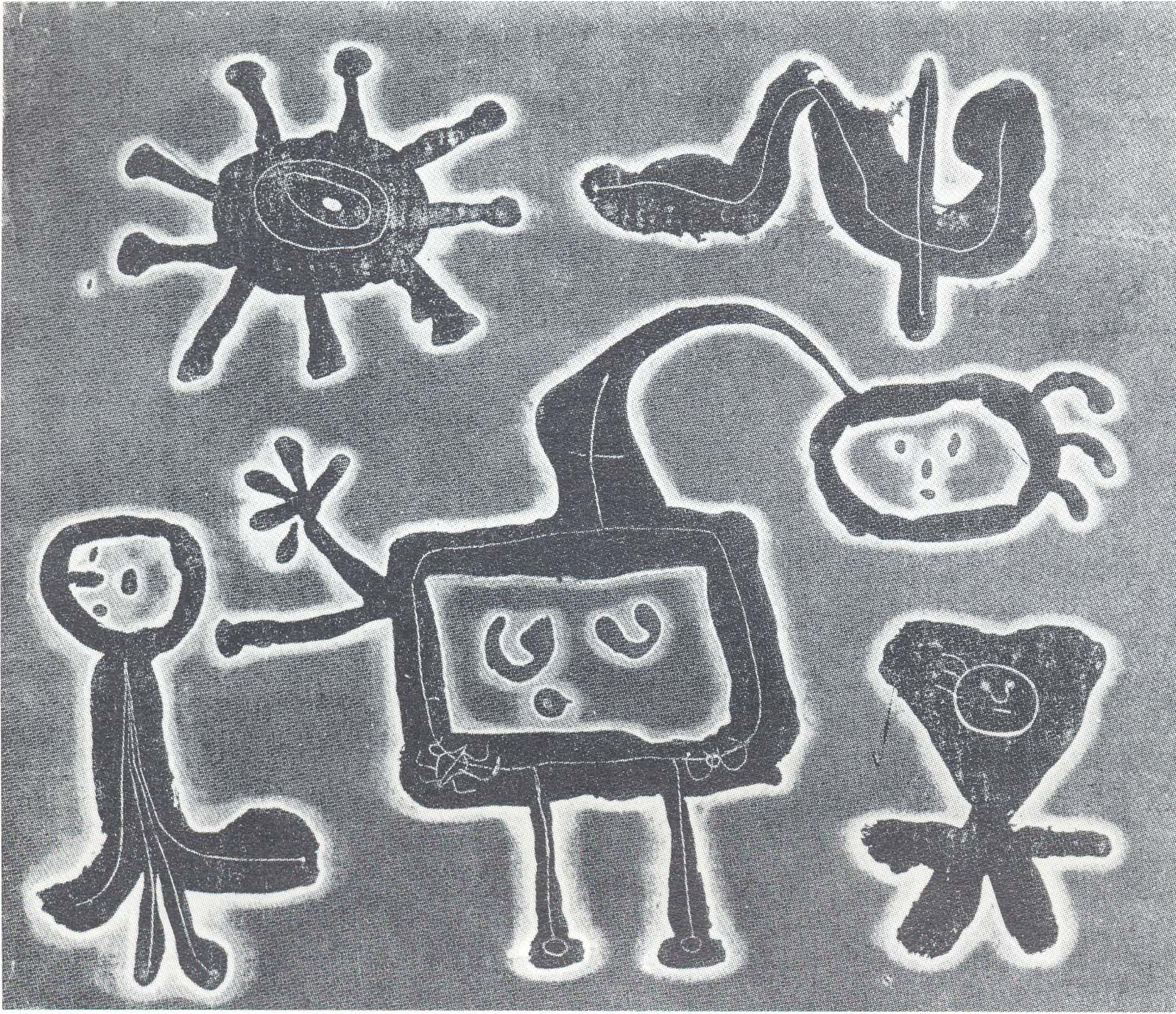
جورج رووه - طباعة حجرية - الخريف .



هنري ماتيس - طباعة حجرية - (حفر على الحجر)



اريش هيكل ... حفر على الخشب ملون .



جوان ميرو ... حفر على
المعدن .. عميق وبالماء القوي



بابلو بيكاسو ـ حفر على المعدن

جديدا للحفر اعتمد على التراث المكسيكي القديم ، وخصوصا ما تركه (بوزادا) الحفار الشهير ، وقد قدم الفنانون المكسيكيون الآخرون تجارب حفر عديدة ، وخصوصا (سيكيروس) و (أوروسكو) .

كما اشتهرت في (الولايات المتحدة) مدرسة خاصة ، بالحفر في نيويورك ومن اعلامها (جون سلوان) و (ادوار هوبر) . وكانت تلك البداية التي مهدت لانتشار الحفر في المدارس الحديثة ، والمعاصرة .

تقنية فن الحفر على المعدن والخشب

٩

مصطفى فتحي

مقدمة

لقد حقق فن الحفر تطورا مذهلا في هذا القرن ، وتعددت تقنياته وأساليبه ، ورغبة منا في توضيح أهم التقنيات التي اتبعها الحفارون منذ القديم ، نقدم للقراء نبذة عن تقنية فن الحفر ، بأشكاله المختلفة .. حفر المعدن ، وحفر الخشب ، وحفر الحجر ...

ونحن على ثقة بأن هذه الدراسات ستساعد على توضيح أهمية الفن للقراء ، وستساعدهم على معرفة أسلوب قطعة الحفر حين يشاهدها في معرض .

وسنبدأ من فن الحفر على المعدن ، الذي قدم لنا عدة أساليب هامة نوجز الحديث عنها فيما يلي :

النقاش :

أقدم طرق الحفر على المعدن هي طريقة المنقاش : Burin نسبة لاسم الآلة الفولاذية ذات المقطع المربع ، أو المعين ، والرأس القاطعة ، وتدعى كذلك بطريقة القطع اللين Taille douce وهي التقنية الاساسية في فن الحفر ، الذي ينجز بهذا (السلاح الابيض) ، والذي كان له في القرن التاسع عشر ذلك الانتشار الواسع بفضل عدد من (المعلمين) بلغوا في صناعتهم حدا من الاتقان يقارب الاعجاز .

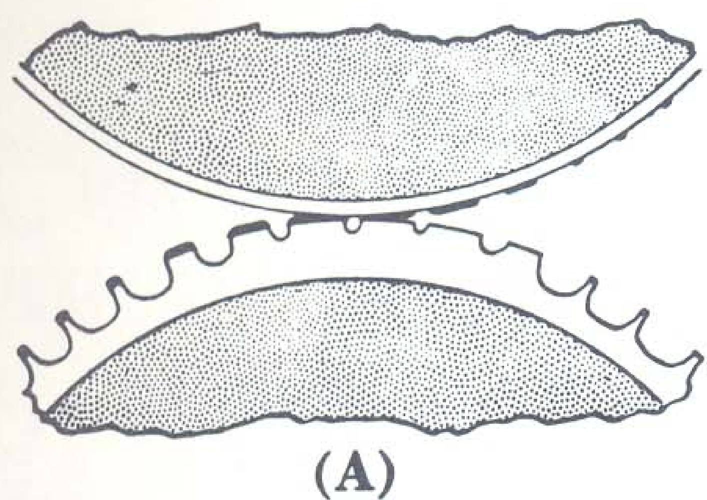
وتاريخ الحفر على النحاس هو تاريخ المنقاش نفسه ، الذي استعمله الصياغ في عصر النهضة وما قبله ، لزخرفة اللوحات المعدنية وتطعيمها ، وعندما فكر بعضهم بطبع هذه اللوحات على الورق ، ولد فن (الحفر العميق) على المعدن ، وهي الطريقة المعاكسة لطريقة الحفر على الخشب ، بمعنى أن الخطوط المنخفضة على سطح المعدن هي التي تنطبع سوداء على الورق .

يختار الحفار لهذه الطريقة صفائح معدنية مناسبة (فولاذ ، نحاس ، زنك) ، ملساء السطح تماما ، وعدد من المناقش المختلفة الاحجام بالاضافة الى آلتي المملاس Brunissoir والمكشط Grattoir .

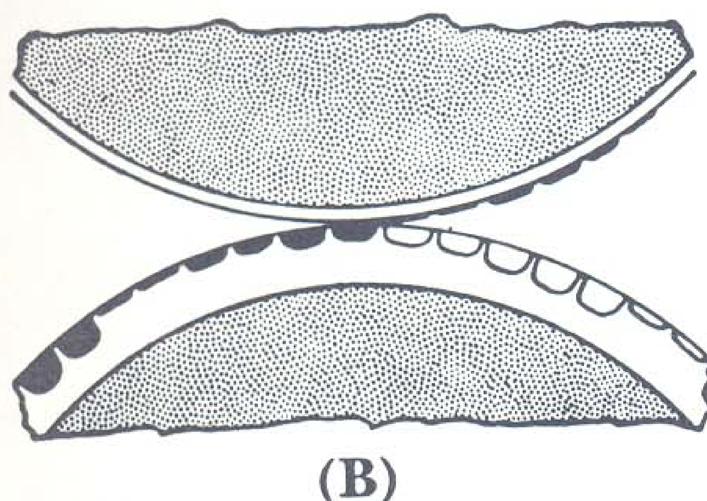
أما آلة المنقاش فهي عبارة عن قضيب مربع من الفولاذ مبري باتجاه مائل حتى يؤلف مقطعا على شكل معين ، أو أنه مقطوع قطعا مستقيما على شكل مربع ، يسمى رأسه المنقار وهو الجزء الذي يدخل في المعدن تحت ضغط راحة اليد ، التي تقوده ممسكة به بين الابهام والسبابة ، وللنصل المذكور قبضة خشبية على شكل الفطر ، مقطوعة من أحد أطرافها لكي يتيسر اراحتها على سطح النحاس .

يجب أن يكون المنقاش شديد المضاء ، فاذا ما خط به على المعدن ، حذف منه قسما على شكل شعيرة ملتفة ، والمنقاش المقطوع على شكل معين تكون خطوطه أشد عمقا من المنقاش المربع ، وتكون نتيجة ذلك في الطبع أكثر قوة ووضوحا ، لان الاثلام تختزن كمية أكبر من الحبر ، ومن ناحية أخرى فان المنقاش المربع أسهل استعمالا في المنحنيات لكونه أقل تعمقا في النحاس .

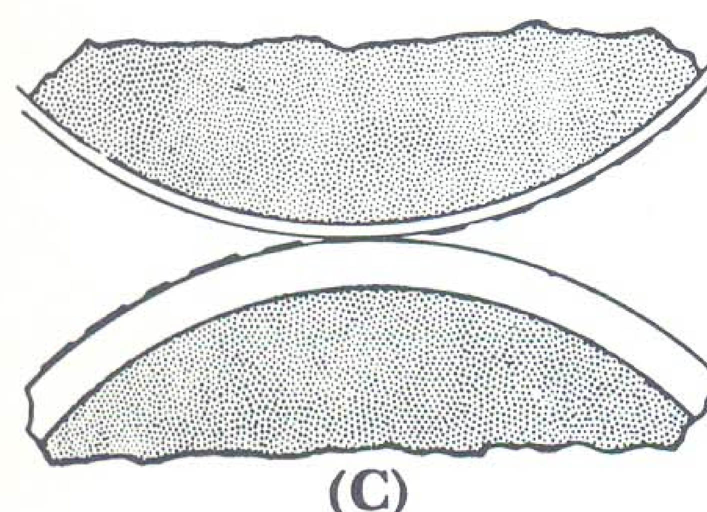
أنواع الحفر :


(A)

الحفر البارز... يظهر التصميم بارزاً عن السطح (حفر خشب


(B)

الحفر الغائر ... يحفر التصميم داخل السطح (حفر المعدن)


(C)

الحفر السطحي ... يرسم على السطح وتطبع الرسوم (حفر الحجر)

وطريقة العمل الكلاسيكية التي جرى عليها حفارو القرن الثامن عشر والتاسع عشر ، والتي كان الهدف منها ، في الغالب ، الحصول على نسخ مطبوعة من الآثار الفنية ، كانت بأن يطلى النحاس بالشمع الاسود المستعمل في طريقة (الماء القوي) Eau Forte وينقل الرسم عليه بواسطة ورق النسخ الابيض ، ثم تخطط بآلة (الرأس الحادة) Eau Forte جميع معالم الشكل الرئيسية ، وتنقط محيطات الظلال ، وأنصاف اللون Demi Teinte والانعكاسات بنقاط صغيرة عند نـزال الشمع ، ويبدأ العمل بالمنقاش ، فتحفر موجة من الاثلام المتوازية التي تخف قوتها رويدا رويدا حتى تتوقف عند حدود الرسم ، هذه الاثلام تدعى (أولى)، وتتبعها الموجة الثانية التي تتقاطع معها باتجاه مائل وتكون مهمتها تقوية الاشكال ، وابراز معالمها والتقاطع يمكن أن يتكرر في وجهات ثلاث أو أكثر .

أما الفراغات بين الخطوط المتبقية ، فلها أهمية كبرى في الحصول على التأثيرات المختلفة للبشرة ، والشعر ، والقماش والمنظر الخ وللتوصل الى معادلات صحيحة للون والقيم بحكم عمل الحفار في ذلك العصر، ومن محاكاة اللوحات الزيتية الشهيرة .

وعمق الاثلام يكون بأن تحفر قليلا في ابتداء الامر، ثم يعاود تحرير المنقاش فيها لتعميقها جملة أو جزئيا، أو لتعريضها ، وهناك الاثلام المتوسطة التي تحفر بين ثلمين متوازيين لاكساب الظلال عمقا وقوة ، و (نقاط التدرج) التي توزع في الفراغات البيضاء وهي علاقات تختلف طولا وغايتها التليين والمجانسة .

وعلى كل حال يجري العمل بالمنقاش بترتيب يشبه الى حد كبير الحفر على الخشب الرأسي ، وهذه القواعد التقليدية التي فرضتها مهمة الحفار في ترجمة اللوحات الزيتية ونقلها الى لغة الحفر ، أهملتها الايدي الجديدة للفنانين الحديثين المبدعين ، الذين يستخدمون المنقاش بحرية وسهولة تامتين تتفقان مع الاهداف التعبيرية .

وخلال عملية الحفر يعمد الحفار الى مسح الاثلام المحفورة بشيء من حبر الطباعة الاسود الممزوج بقليل من شحم الخروف ، ليراقب عمله بوضوح .

أما (المكشط) فهو آلة ذات نصل مثلث المقطع حاد الاضلاع ، يستعمل لتسوية أطراف الاثلام المحفورة ، وفي كشط أو محو طبقة من المعدن ، عندما يجد الفنان ضرورة لتصحيح واعادة العمل في بعض الاجزاء ، والمملاس يستعمل لتسوية وتلميع الاجزاء التي مر عليها المكشط ، أو أغلاق بعض الاثلام الحفيفة أو اضعافها ، عندما تدعو الحاجة الى ذلك ، ولاتمام التسوية يستعمل الفحم النباتي أو أوراق السمباذج الناعم (رقم ٢ ـ ٣) مغموسة بزيت الغازلين أو البارافين .

الرأس الحادة

يطلق هذا الاسم ، الرأس الحادة Pointe Sèche على أداة الحفر المستعملة ، وعلى طريقة الحفر نفسها والاداة مصنوعة من الفولاذ القاسي ، وتنتهي برأس مدبب على شكل مخروط كما يمكن أن تكون على شكل مثلث أو مربع وهي أقسى من الرأس المستعملة ، الماء القوي لان مهمتها ليست ازالة الشمع فقط من على صحيفة المعدن وانما الدخول مباشرة في المعدن ..

وقد استعملت رؤوس من الاحجار الكريمة (ياقوت ــ ماس) التي تعطي نتائج بديعة في التخطيطات الناعمة .

يجري العمل بأن توضع الخطوط الرئيسية للموضوع على صيغة النحاس ، بواسطة قلم طري أو بالحبر ، بعد أن يزال ذلك اللمعان الشديد الذي ينعكس من سطح المعدن ، وذلك بدعكه بخرقة مبللة بالزيت أو الشحم ، وهناك من يطلي النحاس بقليل من شمع الماء ليتمكن من رؤية خطوطه الاولية ثم يزيل الشمع ويبدأ بالعمل .

طريقة العمل بالرأس الحادة ، تشبه الى حد ما ، طريقة المنقاش ويكون الضغط بالاداة فوق النحاس متناسبا مع ما نريده للخط من قوة أو ضعف فتفتح الرأس الفولاذية في المعدن ثلما ، بدون أن تقتلع منه شيئا ، وينشأ على جانبي الثلم بروزان ، يدعيان لحية Barbe ، هما اللذان يعطيان الصفة المميزة لهذا النوع من الحفر ، ويكون لهما أثر واضح في مرحلة التحبير والطبع ، اذ أن الاثلام تمتلىء بالحبر ، وتتبقى منه كمية ضئيلة في هذه اللحى ، تعطي للخط نوعا من الكثافة غير المنتظمة ، تقوّيه وتلطف من قساوته ، في آن واحد والفنان يختار بين الاحتفاظ باللحى جميعها أو بعضها ، اذ أنه من السهل بواسطة الآلة الحادة التي مرت بنا المسماة مكشط ، ازالة تلك اللحى ، التي يحكم بعدم فائدتها أو أنه يلجأ لآلة الملاس فيضغط فوقها فيضعف بذلك من قوتها ، عندما لا يرغب في ازالتها أصلا .

يحتاج الحفار ، لاختيار خطوطه ، كلما تقدم قليلا في العمل الى شيء من اللون الاسود ممزوجا بالشحم الحيواني ، فيفرك فوقها باللون الذي تمتلىء به الاثلام ويعلق باللحى ، فيتوضح بذلك سير العمل .

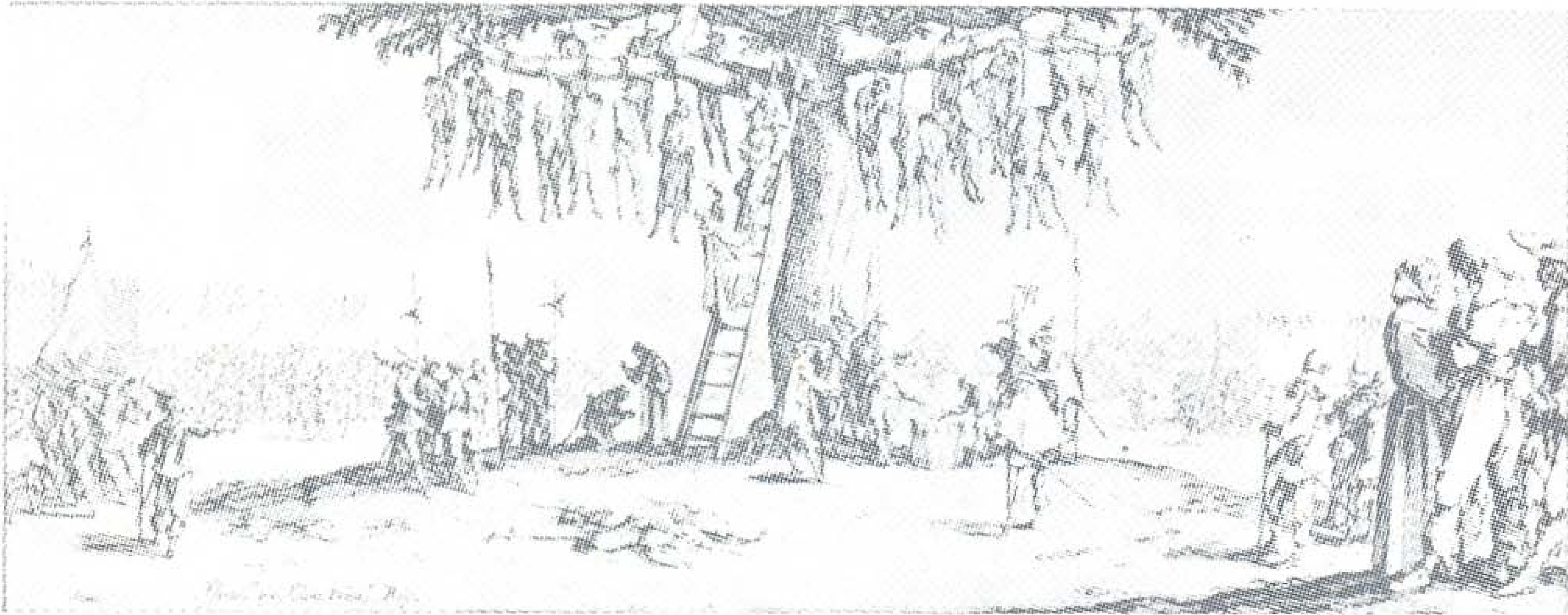
وقد تستعمل الرأس الحادة ، في تصحيحات كثيرة على الصفائح المحفورة بالماء القوي لتعديل بعض الاجزاء القاسية أو دمج بعض السطوح ، ومن أول المعلمين الذين مارسوا هذه الطريقة الفنان الالماني (دورر) الذي استغل وجود اللحى استغلالا بديعا ، ومنذرا (رامبرانت) الذي برع في استخدام الرأس الحادة ،



حفر بالمنقاش (بوران) من القرن السابع عشر



حفر بالمنقاش (بوران) للفنان (جيرار رادلنك) القرن السابع عشر



حفر بالماء القوي (ماء الفضة) - الحرب للفنان كالو



حفر بالماء القوي (ماء الفضة) – الحرب للفنان كالو

واحتل هذا الاسلوب مكانة كبيرة الى جانب الماء القوي وبقيت له تلك الصفات التي تتميز بنعومة التنفيذ، والقدرة على أداء الاعمال السريعة المليئة بالعفوية والطراوة .

يقول أحد كبار مشاهير العاملين في هذا الفن :

– « ان الفرق بين الرأس الحادة والماء القوي يمكن تشبيهه بالفرق بين الآلة الوترية وآلة النفخ » .

وعند الطبع فان النسخ المسحوبة بالرأس الحادة لا تتعدى الخمس أو الست نسخ بسبب انهراس اللحى ، لهذا يلجأ الفنان عند الرغبة في الحصول على عدد أكبر من النسخ لاخضاع الصفيحة لعملية (فولذة) .

الماء القوي :

هي الطريقة الاكثر انتشارا اليوم ، وتعتمد في حفر الصفيحة على حمض ، هو في الاغلب حمض الازوت .

هنا أيضا يفضل معدن النحاس ، أو الزنك ، والعمل عليهما لا يختلف في شيء غير أن النحاس يعطيها نتائج أفضل بالنسبة لنظافة الخطوط ولعدد أكبر من الطبعات .

صفائح المعدن نجدها جاهزة في الاسواق ، وتؤخذ عادة ، أكبر قليلا من الموضوع المهيأ للتنفيذ ، ويسمك يتناسب مع قياسها ، فتنشطف أضلاعها وتحني زواياها ، لابعاد خطر تمزق الورق خلال الطبع ، ثم تنظف مما قد يكون عالقا بها من مواد دهنية ، بفركها بقطعة من القماش مبلولة بالماء وقليل من مسحوق الاسبيداج وتغسل بعد ذلك بماء وفير . ونتأكد من نظافتها ، اذا صببنا عليها الماء وشاهدنا أنه يجري على سطحها بكامله ، بدون أن يترك بقعا أو قطرات فاذا لم يجر الماء بشكل يغلفها بأجمعها ، كان معنى ذلك أنها لازالت بحاجة الى التنظيف .

هكذا يكون المعدن مهيأ لتلقي طبقة الفرنيش التي ستحميه من مفعول الحمض .

الفرنيش مركب عادة من الشمع العسلي، والحمر، والمصطكة ، وقد يضاف الى هذه المواد صمغ العنبر، القلفونة ، شحم البقر أو الخروف ، زيت البرافين ، حسب قساوة المادة المرغوب في استعمالها .

والفرنيش منه الصلب Vernis Solid ومنه السائل Vesnis Liquid فاذا صهرت المواد المذكورة آنفا بالحرارة ، حصلنا على فرنيش صلب ، أما اذا حلت بمواد أخرى كالاثير والبنزين ، وعطر التربانتين، التينير ، حصلنا على الفرنيش السائل .

يجري مد الفرنيش الصلب على المعدن، بأن نسخن الصفيحة على النار ، ثم ندع الفرنيش يسيخ فوقها بطبقة رقيقة من خلال قطعة من الحرير ، ثم تسوى هذه الطبقة بضربات سريعة وخفيفة ، بواسطة الشماعة Tampon وهي طابة محشوة بالصوف الخام ومغلقة بالحرير الطبيعي ، وقد تغلف الشماعة بجلد طري من نوع جلد القفازات بينما يمد الفرنيش السائل (على البارد) بفرشاة شديدة النعومة .

وهكذا نجد أن الصفيحة المطلية بالفرنيش تكتسب لونا يميل الى البني أو الاشقر يمكن أن نحوله الى لون أسود بتدخينه Moircir بواسطة شمعة أو باقة من

الشموع الرفيعة مضمومة ، وذلك بأن نمسكها بملزمة صغيرة ونجعل سطحها المطلي متجها الى الاسفل ، ونمرر عليه لهب الشمعة بحركة متصلة مستمرة ،حتى يتحد دخانه بالفرنيش ، مع الانتباه الى عدم ملامسة فتيل الشمعة لسطح الصفيحة والمحافظة على البعد اللازم كي لا يحترق الفرنيش أو يسيل .

الادوات المستعملة :

هي أولا قلم خشبي أو معدني في رأسه ابرة فولاذية ، أو عدة أقلام بثخانات مختلفة ، ويمكن صنعه بغرس ابرة خياطة قوية (ابرة ملاحف) أو ابرة الحاكي في مقبض من الخشب يشبه القلم الرصاص ، هذه الابر لا تكون قاطعة كالرأس الحادة فمهمتها ازاحة طبقة الفرنيش في الخطوط المرسومة وخدش سطح المعدن قليلا ، وليس حفره لتمكين الحمض من الوصول اليه بيسر ، وتستعمل تماما بنفس الطريقة التي تستعمل بها ريشة الحبر الصيني مثلا ، فنحصل بواسطتها على خطوط متشابكة تترجم لنا القيم وتأثيرات الظل والنور ، وهنا تبدأ مهمة الحمض الذي نوكل اليه حفر مارسمناه ، وقدرنا له عددا معينا من المغاطس المتعاقبة أو مغطسا واحدا .

هناك أدوات أخرى يستعملها الفنان : (المكشط) ذو الشكل (الموشوري) لمحو الاثلام غير المرغوب فيها، أو لتخفيفها اذا كانت أقوى من اللازم ، و (الرأس الحادة) ، التي اشتق منها اسم طريقة الحفر التي ورد فيها ذكرها .

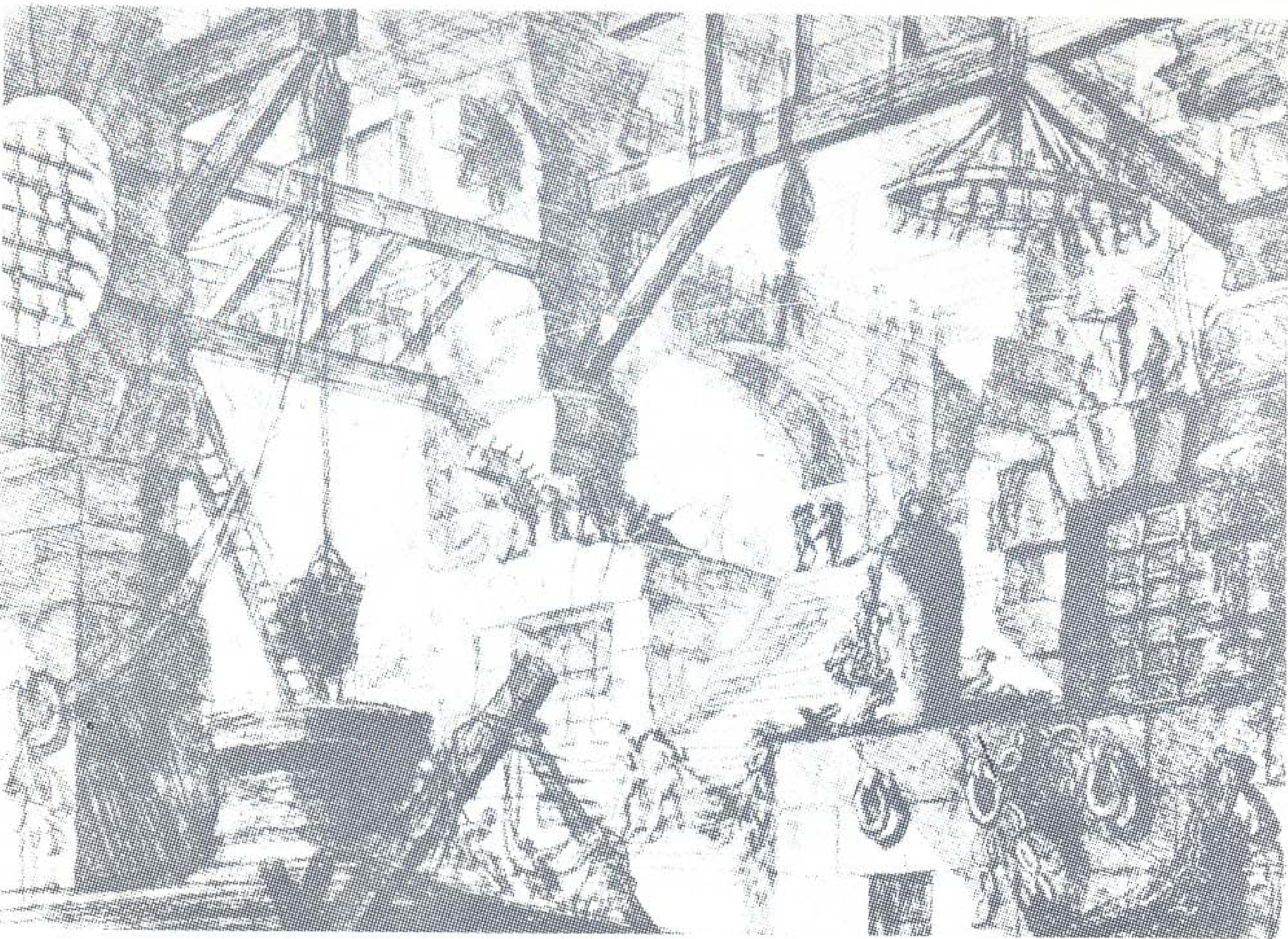
اذا أردنا الاقتصار على مغطس وحيد في الحمض، دعى ذلك بطريقة (التآكل المستوي) Morsure Piana وبامكاننا حينئذ استعمال ابر بأحجام مختلفة ، أما في الحالة الثانية عندما نهيىء العمل على أساس حفره بعدة مغاطس ، دعيت الطريقة بأسم (التآكل بالتغطية) Dcovrire ، وهنا يكون المغطس الاول للاجزاء التي نريدها قليلة العمق ، وتكون مدته قصيرة ، دقيقة واحدة أو أجزاء الدقيقة ، وذلك يتناسب مع قوة الحمض المستعمل على أثر المغطس الاول ، نغسل الصفحة جيدا بالماء ، ثم تجفف بالورق النشاف والهواء ، وتطلى الاجزاء التي حكمنا بأنها نالت قسطها من الحفر ، بالفرنيش السائل ، بينما تبقى الاجزاء الاخرى معرضة ، لمفعول الحمض خلال المغطس الثاني.

صبغة الماء Aquatinte

هذه الطريقة تستعمل ، مضافة الى طرق أخرى، أي أنه على الصفيحة المحفورة بالرأس الحادة ، أو بالماء القوي ، يمكننا العمل بصبغة الماء ، لاضافة



تجربة متميزة للحفر على المعدن للفنان رامبرانت



حفر بالماء القوي على المعدن للفنان (بيرانيزي)

مساحات تظليلية ذات قيم مختلفة ، كما يمكننا أن نستعملها منفردة ، فنحصل على قيم وتأثيرات من (المنير المظلم) ، Clair - Obscur تشبه تأثيرات الالوان المائية Aquarelle أو الحبر الصيني الممدد Lavis ، وصبغة الماء هي الطريقة الاوسع انتشارا بعد طريقة الماء القوي ، لما لها من ميزات واضحة ، ونتائج جميلة وتنفيذها يجري بعدة طرق أولها :

طريقة الحمر : Bitume

تستعمل في هذه الطريقة مادة الحمر على مسحوق

ناعم جدا كالغبار (كما تستعمل تراكيب راتنجية أخرى تدخل فيها القلفونة أو المصطكة) .

تهيأ الصفيحة (زنك أو نحاس) كما في طريقة الماء القوي ، أي أنها تسوي تماما وتشطف اطرافها وتنظف من الآثار الدهنية حتى يسيل الماء فوقها بدون تقطع ، وتنشف .

هنالك جهاز خاص ، مؤلف من صندوق ، له باب في قسمه الاسفل ، وبداخله ما يشبه المروحة تثير غبار المادة الراتينجية بشكل يملأ جو الصندوق ، عندها ندخل الصفيحة وندعها في الداخل حتى يترسب على سطحها المقدار الكافي من الغبار ، ثم نخرجها ونسخنها قليلا على النار ، فتذوب ذرات الغبار وتلتصق بها ، تاركة فيما بينها أجزاء دقيقة مكشوفة من المعدن .

أما طرق صبغة الماء الاخرى (طريقة الملح أو الرمل أو ورق الزجاج) فانها تختلف عن طريقة الحمر ، بالنقطة السوداء المحاطة بفراغ أبيض ، وهذا ما سيرد شرحه فيما يلي :

طريقة الملح :

تتلخص هذه الطريقة ، بتهيئة الصفيحة كما تهيأ بالعادة للماء القوي (بالفرنيش المركب من الشمع العسلي والقلفونة والمصطكة ، وهذه المواد تمزج على حرارة معتدلة ، فتعطي مادة فاتحة اللون ، تقاوم مفعول الحمض) ، فيمد هذا المركب بالحرارة وبصورة متساوية تماما على الصفيحة ، وبعد التأكد من جفافه، ينخل الملح (الجاف) فوقها بواسطة منخل حريري ذي ثقوب دقيقة (أو عريضة حسب رغبتنا في الحصول على برغلة ناعمة أو خشنة) ، ويكون تحريك المنخل بحركة دائرية ، حتى نحصل على طبقة كثيفة من الملح، فوق الصفيحة ، متساوية في جميع أطرافها عندئذ نسخن الصفيحة على النار ، فتذوب الطبقة الشمعية وتترك المجال لذرات الملح للهبوط من خلالها والالتصاق بسطح المعدن .

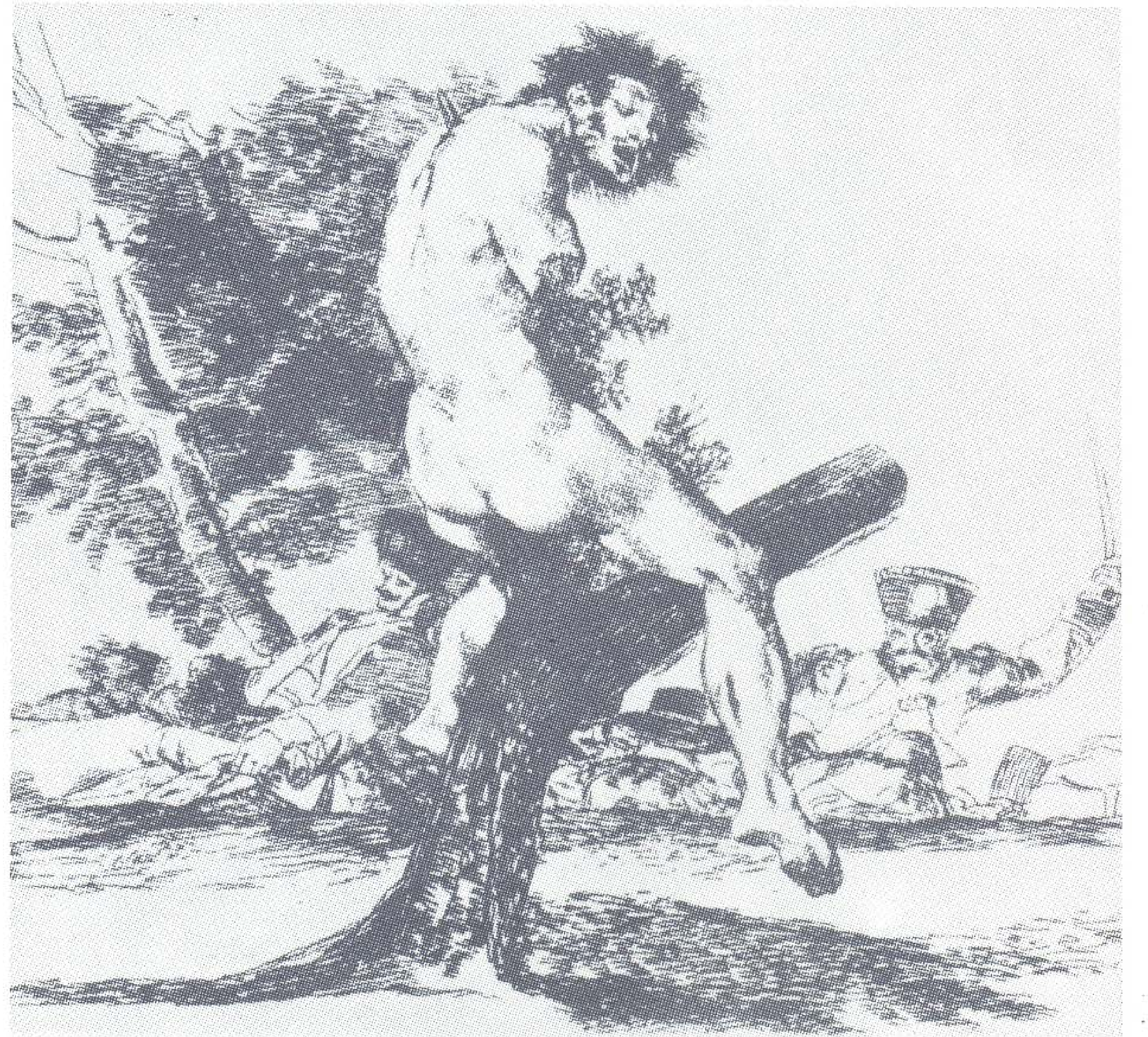
هنا ندعها بعض الوقت لتبرد ، ثم نغطسها في ماء دافيء ، فينحل الملح ، تاركا نقاطا متقاربة مكشوفة من المعدن ، يؤثر فيها الحمض فيحفرها والنتائج في هذه الطريقة ، لا تختلف عنها في طريقة الحمّر الا للعين الخبيرة .

طريقة الرمل :

تشبه الطريقة السابقة في كل جزئياتها ، مع اختلاف واحد ، هو أن ننخل ذرات الرمل على الصفيحة ، بدلا من الملح ، ولما كان الرمل غير قابل



حفر بالماء القوي على المعدن وصبغة الماء (غويا)



حفر بالماء القوي على المعدن (غويا)

للانحلال في الماء ، فان الحمض يقوم بحله وكشف المعدن .

طريقة ورق الزجاج :

نحضر الصفيحة بالشمع القاسي وندخنها (كما نفعل تماما للماء القوي) ثم نضعها على مكبس الطبع وفوقها قطعة من ورق الزجاج ـ بالخشونة التي نريدها ـ ونمررها تحت الضغط ، لعدة مرات ، مع تبديل وضع ورقة الزجاج ، حتى نضمن برغلة متساوية ، ويجب الانتباه الى كون ضغط المكبس مضبوطا ، لكي تلمس ذرات الزجاج سطح الصفيحة في جميع أجزائه ، كما يجدر فحص الصفيحة بعد المغطس الاول بعدسة مكبرة ، للتأكد من أن الحمض لامس حقيقة كل النقاط المطلوب حفرها حينئذ نتابع عملنا لاجراء المغاطس الباقية ، وطريقة ورق الزجاج هذه تشبه في ملمسها Matière برغلة الحجر الليتوغرافي .

صبغة الماء بالالوان :

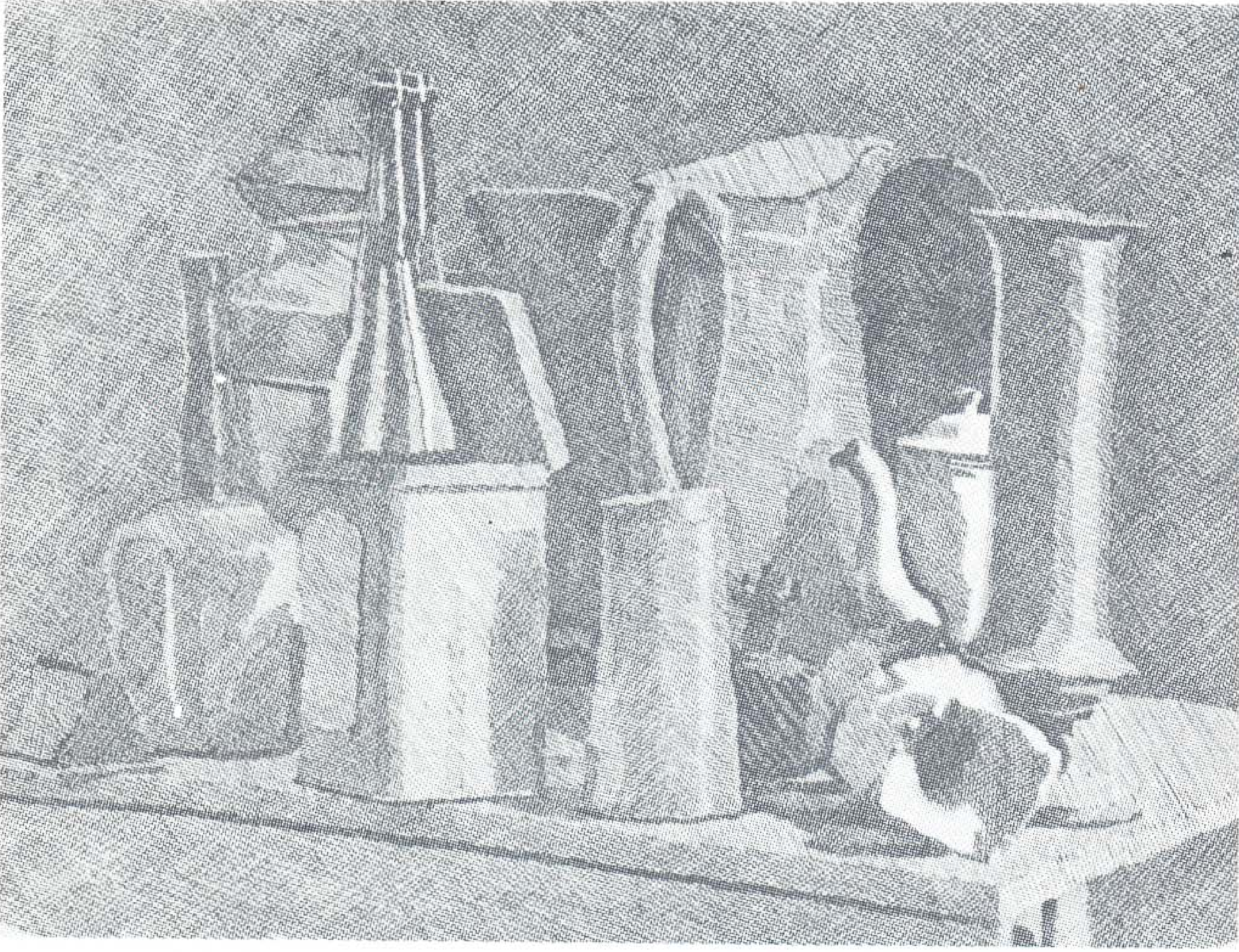
في القرن الثامن عشر كان الفنان يستعمل صفيحتين لهذا الغرض ، فعلى الاولى كان يحفر الخطوط ، ثم يعين (بطريقة صبغة الماء) قيما خفيفة تحدد الحجوم والظلال ، ويحتفظ بهذه الصفيحة للون

اذن يقوم الحفار بفرز الوان الموضوع المهيأ الى ثلاثة أو أربعة ألوان أساسية بالاضافة الى صفيحة خاصة بالاسود ، ويبدأ بحفر هذه الاخيرة قبل غيرها بالخطوط (طريقة الماء القوي) ، وبمساحات للقيم (طريقة صبغة الماء) ، ثم يلجأ الى سحب نسخة من هذه الصفيحة وينقلها على باقي الصفائح المخصصة للالوان وهي لاتزال طرية ، وذلك بأن توضع النسخة على قطع النحاس ، ويضغط عليها من الخلف ، فينطبع الحبر الطري على المعدن ، ناقلا رسم الصفيحة الاولى بتفاصيله وبعد أن يقوم ببرغلة صفائح الالوان بكاملها ، يغطى بفرنيش التغطية في كل صفيحة الاجزاء التي ينبغي أن لا تحفر ، ويدخلها في الحمض ، بالمقدار اللازم مسترشدا بتكوينه الاصلي .

الحفر بالسكر :

هو احدى تفرعات صبغة الماء ، يمكننا بواسطته حفر رسم أنجز بريشة الحبر الصيني مباشرة على الصفيحة ، خطوطا أو كتلا .

بعد أن نجلي الصفيحة وننظفها بشكل يجري عليها الماء بدون تقطع ، نرسم بريشة الحبر الصيني أو بفرشاة نختارها .



حفر على المعدن ... للفنان (موراندي)



حفر على المعدن باستخدام اكثر من طريقة (بيكاسو)



حفر على المعدن للفنان (بونار) .. (فتاة شابة)



حفر على المعدن ومضافاً اليه حفر بطريقة صبغة الماء (ميرو) .

والحبر يكون ممزوجا بالسكر حتى الاشباع ، فعندما يجف نعمد الى تغطية الصفيحة بفرنيش سائل خفيف ، بفرشاة ناعمة ، فاذا ما جف غطسنا الصفيحة في وعاء مليء بالماء ، فينحل السكر بعد قليل وينتفخ تحت الفرنيش فيشققه ويتعرى المعدن في الاماكن المرسومة ، فنخرج الصفيحة من الماء ونجففها ثم نرشها بمسحوق (صبغة الماء) الراتينجي ، ونسخنها قليلا على نار هادئة حتى تلتصق ذرات المسحوق بالمعدن ثم نحفرها بالحمض بالشكل المعروف ، والحفر هنا يجب أن يكون عميقا ليعطي في الطبعة تأثير الرسم بالحبر .

عندما يكون الرسم منجزا بخطوط دقيقة متباعدة ، لا لزوم لرش الصفيحة بذرات المسحوق الراتينجي .

وهنالك من يستعمل طريقة مختلفة ، فيبدأ برش صفيحته كلها بذرات راتينج دقيقة جدا متقاربة ومنتظمة ، ويثبتها ، فتأخذ هكذا خشونة أو ملمس ورق الرسم ، ويرسم بالحبر المشبع بالسكر ، بالريشة المعدنية أو الفرشاة أو الابرة الفولاذية ، وعندماينتهي ، يطلي الصفيحة بالفرنيش السائل بطبقة رقيقة جدا فاذا ما جف ، غطس الصفيحة في الماء ، لكي يكشف المعدن في الاماكن المرسومة ثم يحفر في الحمض .

يمكن أن نهيء رسما بدائيا بهذه الطريقة ، بالريشة فقط ، فنعين الكتل والقيم الرئيسية ، استعدادا لاتمام العمل بطريقة الماء القوي .

الحفر بالكبريت :

تنظف صفيحة النحاس تماما ثم تفرك جيدا بمادة سيانور الزئبق ، أو بمزيج من الملح والخل وتجفف ، ونرسم عليها بفراشي متنوعة الشكل ، وذلك بغمسها بزيت الزيتون الصافي .

وهذا العمل يمكن اجراؤه على صفيحة محفور عليها مسبقا الخطوط الرئيسية ، فاذا ما تم الرسم بزيت الزيتون ، نرش فوحة غبار (زهر الكبريت) . من خلال كيس صغير من الشاش .

عندما يمتزج الكبريت بالاجزاء المغطاة بالزيت ، يحدث تفاعل مع النحاس فتكسب هذه الاجزاء لونا أسود ، وخلال دقيقتين أو ثلاثة دقائق نغسل الصفيحة بالبنزين ، فاذا وجدنا أن بعض الاجزاء تحتاج الى حفر جديد ، كررنا عليها العملية حتى نحصل على القيم المتفاوتة المطلوبة .

بالامكان كذلك البدء برسم الاجزاء الغامقة أولا وتركها تتأكل بالكبريت مدة تطول حسب الرغبة ، وبالتجربة نقدر اذا كان السواد الذي نراه على الصفيحة يعادل السواد الذي نريده في الطبعة .

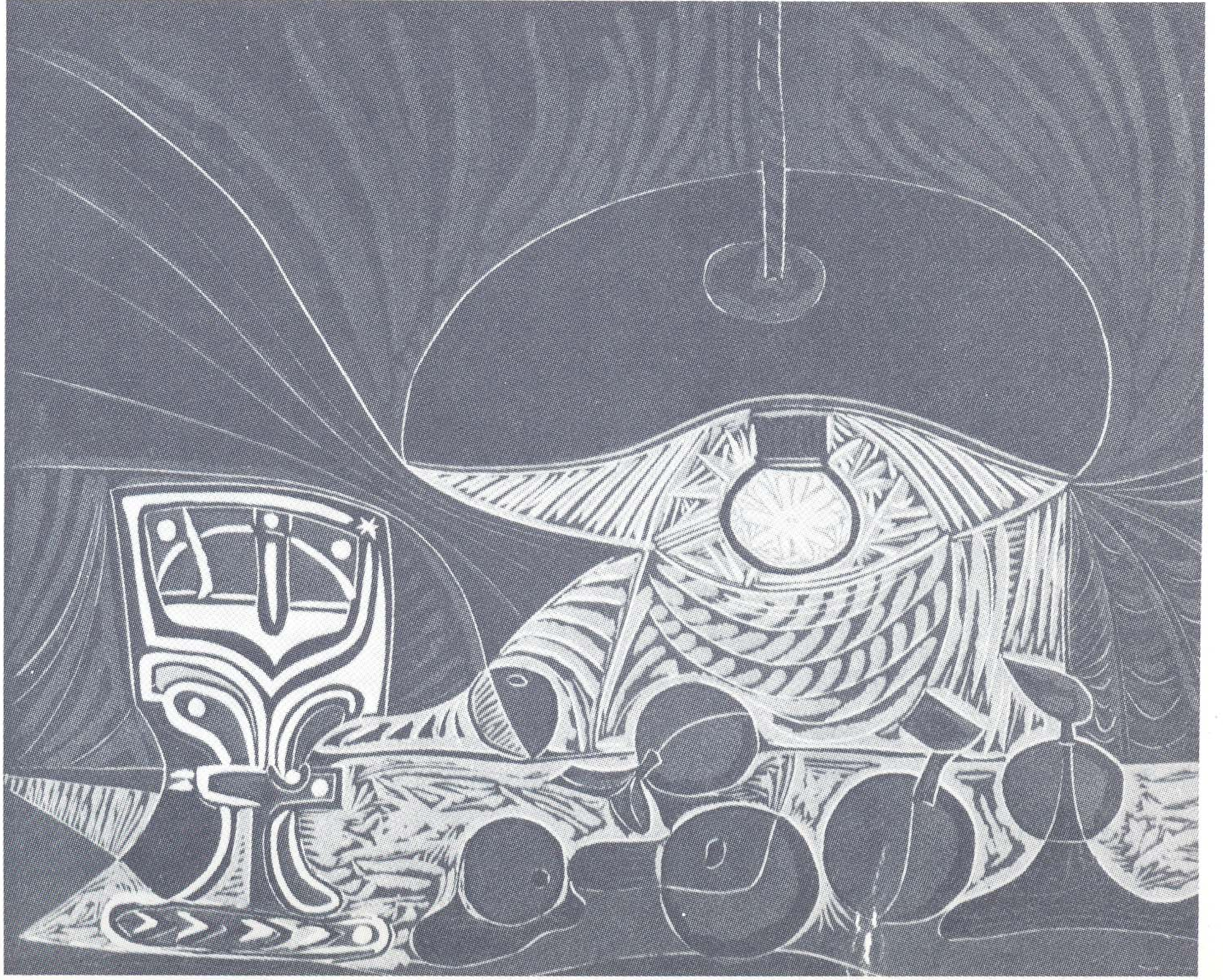
الطريقة السوداء :

اخترعت الطريقة السوداء في القرن السابع عشر في ألمانيا ، ولكن أشهر من استفاد من امكانياتها فنانون انجليز أمثال رينولدز وكذلك رامبراندت الذي تبناها في عدد من أعماله البديعة ، ومن بين الحديثين جاك فييون الفرنسي .

والعمل هنا يتلخص في تخشين سطح المعدن ببرغلة تعطي الطبعة المسحوبة منه سطحا أسودا مخمليا غنيا ، بعدها يعمل الفنان بطريقة عكسية وهي الانتقال من الاسود الى القيم الفاتحة وذلك بواسطة عدد من المكاشط ، والمالس متنوعة القياسات .

تجري البرغلة باستعمال اداة خاصة من الفولاذ على شكل مفك براغي عرضه (٣ سم) مخطط بأثلام دقيقة على أحد وجهيه ، ومسنون باتجاه مائل بقطع الاثلام ، بشكل تبدو نهايته كأنها حد منشار دقيق .

هذه الآلة تسمى مشط Berceau وهي على قياسات مختلفة : فاذا قلنا رقم ٥٠ أو رقم ٩٠ عينا بذلك عدد الاثلام في البوصة الواحدة .



حفر على اللينوليوم (بيكاسو)

فالصفيحة المبرغلة بمشط قليل الاثلام تعطي سوادا أعمق ولحى أشد خشونة من المشط الدقيق، على كل حال يتوجب اجراء عملية البرغلة بدقة وحذر شديدين ، لكي نتجنب المرور فوق منطقة واحدة اكثر من مرة بنفس الاتجاه لان ذلك يؤدي الى حصول حفر قبيحة في الصفيحة ، لذلك يستحسن الاشارة بخطوط بواسطة قلم شمعي لاتجاه التخشين ،ثم يجري تخشين الخط بعد الآخر باتجاه واحد ، وبعد ذلك يشار بخطوط ثانية من زاوية جديدة ويتابع العمل على هذا المنوال حتى يتم الحصول على الكثافة المطلوبة في الملمس وعدد التخشينات المستعملة عادة يكون بحدود ثمانية مرات ، بما فيها المرور بالزوايا القائمة والمائلة، والممارسة وحدها كفيلة بتوضيح أسرار هذا الفن ومتطلباته .

وهنا نبدأ بالعمل بواسطة المكشط ، العادي المستعمل في الحفر ، وللتفاصيل الدقيقة توجد مكاشط رفيعة مدببة مستوية أو منحنية تشبه السيف في شكلها ، تسهل العمل وتساعد في استخراج دقائق الصور ، وهذه الادوات يجب أن تكون مسنونة ولامعة.

نبدأ عادة بالقيم المتوسطة الكبرى ، ومنها ننتقل الى المناطق المضيئة اللامعة ، ويراعى في الكشط أن يكون متساويا ، بشكل لا يحدث فجوات في الصفيحة، فاذا حدثت ، وجب اعادة تخشينها ، لذلك ينصح المبتدىء بالتجريب على صفيحة صغيرة فيخشنها ويكشطها قبل البدء بالعمل على صفيحته .

أما الملاس فيستعمل للحصول على النقاط المضيئة البيضاء ، وهنا كذلك لابد من الاشارة الى ضرورة حفظ الآلة في حالة جيدة من النعومة واللمعان ، والا فانه لا يعطي النتيجة المرجوة .

والملاس له أشكال وحجوم مختلفة ، ويستعمل بعد مسح المعدن بطبقة رقيقة من الزيت لتخفيف أثر الاحتكاك .

بالامكان الحصول على رماديات متنوعة بدون اللجوء الى المكشط والاكتفاء بضغط اللحى بالملاس .

الحفر على الخشب

فانه يقسم الى فرعين ، من حيث نوع الخشب وطريقة معالجته اذ أن للحفر على الخشب نوعين الاول الحفر على الخشب الطولي ، وهو أقدم أنواع الطباعة ، والثاني الحفر على الخشب الرأسي اذ يرجع الى أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر .

ولكل من هاتين الطريقتين أساليب وادوات للعمل

مختلفة . أدوات الحفر على الخشب الطولي :

١ ـ المحفار بدرجاته المختلفة من حيث العرض والعمق ، والمحفار المجوف .

٢ ـ السكين والازميل المجوف والازميل المسطح والمطرقة .

٣ ـ اداة التحبير « الرولو » ، الحبر وهو من أنواع احبار الطباعة المعروفة أداة ملساء تساعد على الضغط على الورقة أثناء الطباعة ...

وتختلف عادة الادوات المستعملة في الحفر على الخشب الطولي من حيث النوع ومبدأ العمل عن أدوات الحفر على الخشب الراسي ، فالاولى مجوفة بشكل المحفار وهذا ما تسمى به بينما الثانية ممتلئة وتقارب من حيث مبدأ العمل الى ادوات الحفر على المعدن مباشرة وهو المنقاش .

عملية تحضير الخشب الطولي :

الخشب الطولي هو المقطوع المنشور طوليا أي شاقوليا باتجاه الياف الشجر بعكس الخشب الراسي الذي يقطع أفقيا أي بقطع هذه الالياف ..

الحفر على الخشب الراسي ، وهو المقطوع أفقيا أي بقطع الالياف :

ما يمتاز به الخشب الراسي هو الدقة في تحقيق خطوط نظيفة ومتقاربة أو متباعدة ضمن انتقالات خصبة الى سلم من الرماديات المتعددة والمتنوعةبكثرة، وذلك كون الياف الخشب المقطوع بشكل أفقي متراصة الى جانب صلابة ونوعية الخشب المستعمل ومضاء الادوات الحادة ودقتها ، كل ذلك مايساعد على اختزال الالوان الى رماديات في غاية الغنى والتنوع .

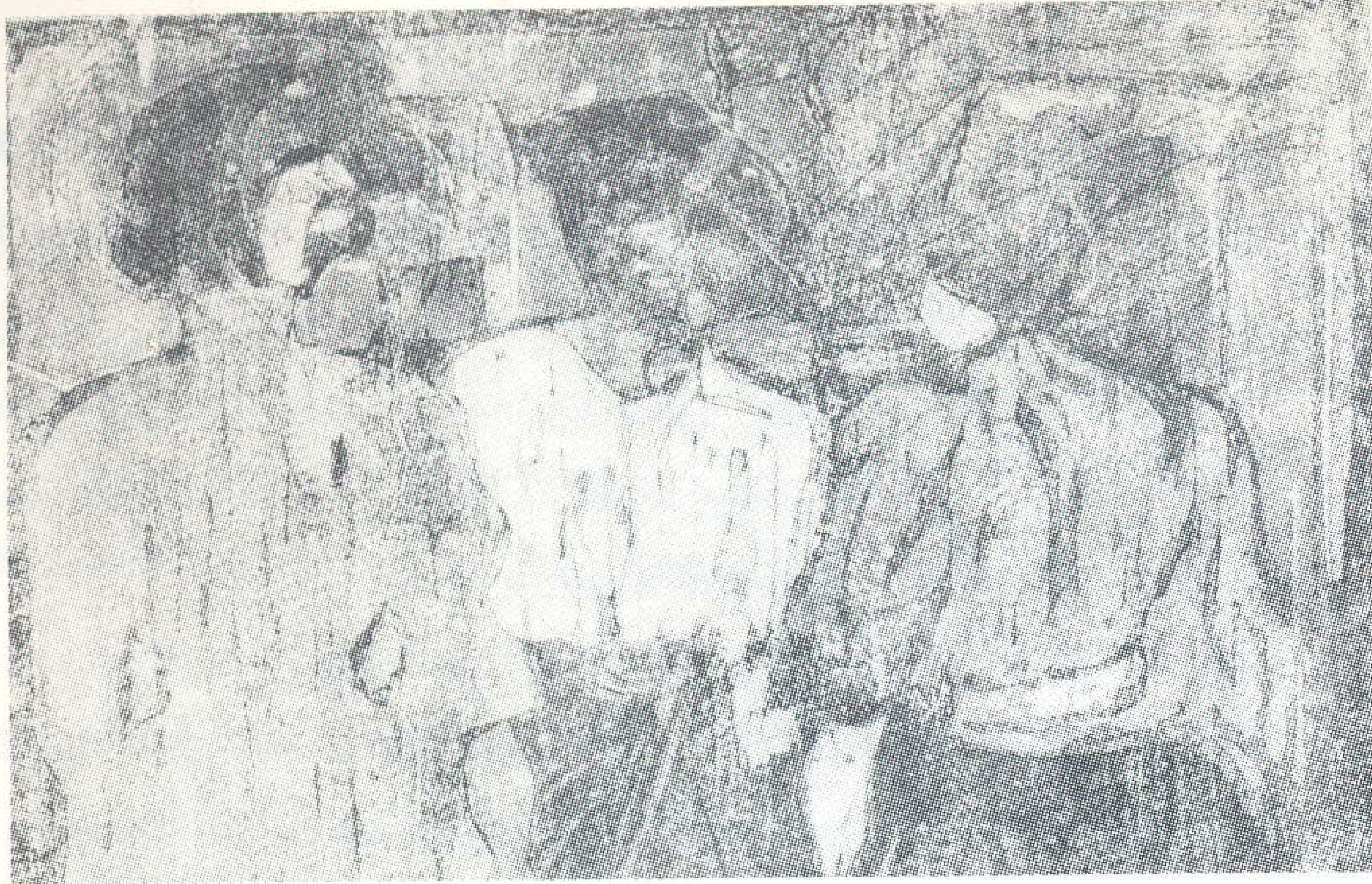
يقول المؤرخين بأن أول ولادة لقطعة خشب محفورة (خشب طولي) كانت في بلاد الصين في القرن الاول الميلادي ، بينما بالنسبة للخشب الراسي يقال بأن تاريخ أول قطعة وجدت محفورة يرجع الى العام ١٧٧٥ في انكلترا بواسطة الحفار (بيرافيك) ، كما يقال بأن أول قطعة خشب رأسي قد وجدت في مدينة (ليون) في فرنسا ، والحقيقة أن اكتشاف الخشب الراسي كان ثورة في ذلك الوقت أعطت الى الحفارين على الخشب امكانيات هائلة في العمل الا أن هذا النوع من الحفر على الخشب لم يأخذ مجراه الطبيعي في دقة العمل والتقنية في التنفيذ الا في العام ١٨٩٠ .

أدوات الحفر على الخشب الرأسي :

المنقاش بأنواعه ، المربع ، والمعين ، المستطيل ، والمسطح ـ المنقاش المدور بمختلف درجاته من حيث العرض ، وليس العمق ، ذا أن منقاش الحفر على



حفر على الخشب الطولي (ادوار مونش)



حفر على الخشب الطولي - (أرنست كيرشنر)

الخشب الرأسي ممتليء وليس مجوف كما هو الحال في الخشب الطولي .

رأس حادة لها دورها الهام في العمل أدوات التحبير التي ذكرت مع أدوات الحفر على الخشب الطولي .

عملية تحضير الخ الرأسي :

الخشب الاكثر استعمالا هو خشب البقس لانه الاكثر صلابة ، قلنا أن الخشب الطولي ، هو المقطوع من الشجرة باتجاه طول الالياف ، الا أن الخشب الرأسي ، هو عكس ذلك تماما اذ تقطع الشجرة بشكل عرضي أي بعكس الالياف ، يؤخذ عادة من مقطع القسم المركزي من الشجرة (اللب) بسبب تجميع ذراته وصلابتها ، وتجمع هذه القطع الى بعضها بحيث تشكل القياس المطلوب .

الحفر على الحجر
أو
« الطباعة الحجرية »

١٠

غسان سباعي

لمحة تاريخية :

يتركب اصطلاح « الطباعة الحجرية » Lithographie في اللغات اللاتينية من الكلمتين اليونانيتين « Lithos » ، و « Graphique » وتعني الاولى (الحجر) والثانية (الرسم أو النقش) ، ويعتبر فن الطباعة الحجرية من أكثر طرق الحفر حداثة ، اذ أنه بدأ عام ١٧٩٦ على يد الالماني « سنفلدر » « Senefelder » وهو ابن أحد كبار ممثلي المسرح في مدينة « ميونيخ » في عصره ، ولم يكن الدافع لابتكاره لهذه الطريقة دافعا فنيا ، بل كانت غايته ايجاد وسيلة رخيصة لطباعة نصوصه المسرحية ، بسبب غلاء الصفائح النحاسية في ذلك الوقت ، ومن أجل هذا كانت محاولاته في استخدام الاحجار الكلسية الموجودة في وادي « اسار » في المانيا ، بدلا من النحاس الغالي الثمن ، وقد عمل في البدء على سطوح الاحجار الكلسية الناعمة الملمس ، وذلك بطريقة الحفر النافر لطباعة حروفه ، وكان يكتب نصوصه المسرحية بطريقة معكوسة بواسطة فرشاة مستخدما خليطا من الفرنيش الدهني اللزج ممزوجا مع الصابون والشمع وهباب الدخان الاسود « الشحار » ، وبعد كتابة النص المعكوس على سطح الحجر يبدأ عملية الحفر على طريقة الماء القوي ، حيث تتآكل المناطق الكلسية « العارية » من الحجر والغير مغطاة بالفرنيش ، بعد ذلك يغسل الحجر بمياه جارية ويحصل على حروف بارزة كما في الحفر النافر على الخشب أو اللينوليوم ، وبعدها يكون الحجر جاهزا للطباعة ، اذ يحبر البارز من الحجر بواسطة اسطوانة التحبير ، ويضع الورق على سطح الحجر ، وبعد ضغطه يحصل على النص المطبوع .

وقد مر (سنفلدر) بتجارب ومحاولات عديدة ، واستفاد من بعض الصدف التي مرت به أثناء العمل ، واكتشف أنه لا ضرورة لذلك البروز من أجل تحقيق طباعة نصوصه ، وهنا بدأت ولادة جديدة للطباعة الحجرية حيث بدأ يعمل على النحو التالي :

ـ « كانت البداية هي العثور على نوع من الاقلام للرسم بواسطتها على سطح الحجر وكانت الصناعة الاولى لقلم (الليتوغرافي) المكون من حجم واحد من الشمع الابيض مع أربعة حجوم من الصابون ، وثلاثة حجوم من صمغ « اللك » وخمسة حجوم من بودرة « المصطكة » ، وستة حجوم من دهن الخروف ، ومن هذا الخليط صنع قلم « الليتوغرافي » ، الذي تمكن بواسطته من كتابة نصوصه على سطح الحجر » .

وعند الانتهاء من كتابة النص ، كان يغطي سطح الحجر ، بمزيج من الصمغ العربي المحلول بالماء مع قليل من حمض الآزوت ، أو أي حمض آخر ، باعتبار أن الحمض يثبت آثار القلم الدهني على سطح الحجر ،

ويأكل السطح العاري غير المرسوم ، والذي يتحول الى سماكة أقل نتيجة للتفاعل الحاصل عن خليطة الصمغ العربي مع الحمض ، والذي ينتج عنه « نيترات الكلس » ، نتيجة لتفاعله مع سطح الحجر الكلسي ، والخليط المذكور مركب من أربعة حجوم من الحمض مع اثنين وأربعين حجما من الصمغ العربي ، وثمان وأربعين حجما من الماء ... وهذه الوصفة الكلاسيكية ليست ثابتة ، اذ أن كثافة الخليطة ، ونسبة الحمض ترجع الى رغبة الفنان ، وحاجته الى ابراز القيم اللونية من أسود ورماديات ، اذ أن الدرجة الغامقة تحتاج الى كثافة حمضية أشد ، والعكس صحيح ، وهذا ماتمليه تجربة الفنان،وخبرته في التحكم بالمزيج .

وفي حال الانتهاء من العملية الاولى ، يغسل الحجر وتكون المساحات المرسومة قد ثبتت على الحجر ، بمعنى أنها بقيت دهنية وتجف بسرعة ، بينما المساحات الاخرى غير المرسومة ، تصبح نظيفة وخالية تماما من المواد الدهنية ، وجفافها يتطلب وقتا أكثر .

والمساحات المرسومة تتقبل (حبر الطباعة) بواسطة اسطوانة التحبير « الرولو » ، كما أن المساحات الاخرى غير المرسومة ترفض حبر الطباعة بسبب عدم وجود أثر للقلم الليتوغرافي الدهني ، وحيث أن سطحها منخفض عن السطوح المرسومة ، وهذه المساحات تشكل المساحات البيضاء من الرسم ، ولقد كانت الغاية الاولى من الطباعة الحجرية طباعة النصوص ، وكتابة الاشارات الموسيقية ، كما ذكرنا ، ومن ثم فقد تطورت لتستخدم كوسيلة فنية لطباعة الاعلانات والاعلانات الفنية ، وقد دخلت (الطباعة الحجرية) الى سورية في أوائل القرن العشرين لاستخدامها لطباعة الكتب الدينية والصور والخرائط وبعض الكتب العلمية، ثم انقرضت هذه الطباعة مع دخول الطباعة الحديثة



لوحة للفنان الالماني ماكس بيكمان ، نفذت بالطباعة الحجرية

الميكانيكية الاكثر سرعة وانتاجا ، ثم عادت الطباعة الحجرية كفن متميز مع تأسيس كلية الفنون الجميلة، واستخدمت لانتاج الاعمال واللوحات الفنية مبتعدة في ذلك عن طابعها التجاري الذي استخدمت من أجله في البدء . ويجب التنويه أنه بامكاننا استعمال الحجر نفسه مرات عديدة وذلك بعد تنظيفه تنظيفا جيدا من آثار المواد الدهنية ومن حبر الطباعة ، كما علينا أن نذكر أن هناك أنواعا عديدة من الاحجار المستعملة للطباعة الحجرية ، ومن أفضلها ما يسمى « بحجر ميونيخ » الذي يمتاز بنقاء ذراته ونعومة سطحه الرمادي الفاتح المائل الى اللون الترابي ، وهناك أنواع أخرى أقل جودة تستعمل لتنفيذ الاعلانات التجارية وغالبا ما يكون لونها مائل الى الرمادي المزرق وهو ذو ملمس قليل المقاومة .

سنحاول الآن معرفة المراحل التي يتم بها انجاز العمل الفني بواسطة الطباعة الحجرية .

تنظيف الحجر

قبل البدء بالرسم على الحجر ، يجب أن يكون هذا الحجر نظيفا وخاليا من أية مادة دهنية عالقة بسطحه، ويتم تنظيف الحجر على النحو التالي :

– « نأتي بالحجر ونضعه على طاولة التنظيف ، ونبلل سطحه بقليل من الماء ، ونرش الرمل الخشن بشكل متساو على سطحه ، ثم نضع فوقه حجرا آخرا مساويا للحجر الاول ، ونبدأ بتحريك الحجر العلوي حركة ربع دائرة نحو اليمين وثم ربع دائرة نحو اليسار ، ثم نتابع تحريك الحجر العلوي على الحجر السفلي حركة تشبه الشكل ∞ حيث تمتد على كامل سطح الحجر ، نتابع الحركة بالشكل السابق حتى نشعر بلزوجة الرمل الممزوج بالماء معيقا للحركة التي نقوم بها ، نرفع الحجر العلوي عن الحجر السفلي ونغسل الحجرين بالماء بحيث نزيل كل آثار الرمل اللزج ، ثم نضع على الحجر السفلي رملا جديدا درجة خشونته أقل من درجة خشونة الرمل السابق ، ونعيد التنظيف بنفس الحركة ، التي قمنا بها في المرة السابقة، حتى نشعر بلزوجة تعيقنا عن الحركة ، ونرفع الحجر، ونغسله كما فعلنا في المرة الاولى ، ونعاود الكرة للمرة الثالثة ، ومن ثم للمرة الرابعة ، وفي كل مرة نضع على الحجر السفلي رملا درجة خشونته أقل من المرة التي قبلها ، أي أننا نستخدم في عملية التنظيف أربعة أنواع من الرمل ، درجة خشونتها تتناقص باستمرار ، والغاية من هذا التنظيف هي كشط وازالة المواد الدهنية العالقة بسطح الحجر ، لكي نصل في النتيجة ، الى سطح أملس ونظيف وخال من الدهن

والشوائب ، وجاهز للرسم ، اما بأقلام الليتو ، أو بواسطة الحبر الخاص بالرسم على الحجر » .

أما الطريقة الثانية لتنظيف الحجر بواسطة الاسطوانة الحديدية ذات المقبض الخشبي مع الرمل ، ويتم تنفيذ هذه الطريقة على الشكل التالي :

ـ « نضع الحجر المراد تنظيفه على طاولة التنظيف ، ونرش الرمل على سطحه ، ثم نأتي بالاسطوانة الحديدية ، وهي عبارة عن قرص دائري من الحديد مثقوب بعدد من الثقوب سطحه السفلي أملس ، وعلى السطح العلوي مقبض خشبي يمسك به الرسام ، ويحركه بشكل دائري على عكس عقارب الساعة ، واضعا الماء بين الفترة والاخرى ، في ثقوب القرص الحديدي ، لكي تساعد الحركة ، ولكي نبلل الرمل الموجود على سطح الحجر .

وفي حال تعذر وجود الرمل الجيد بأنواعه الاربعة فمن الممكن استعمال (برادة الحديد) النظيفة بخشونة متنوعة لان ذرات الحديد ، تستطيع القيام بعملية الكشط والتنظيف وازالة المواد الدهنية كالرمل » .

بعد القيام بعملية التنظيف يغسل الحجر جيدا بالماء ، ونقوم ببرادة حواف الحجر بمبرد خشن ، حتى نزيل الحواف القاطعة ، ثم نمسح سطح الحجر باسفنجة نظيفة ، وناعمة مبللة بالماء ، وننتظره حتى يجف ، ويصبح عند ذلك جاهزا للرسم ، كما يجب عدم ملامسة سطح الحجر النظيف بالاصابع أو براحة الكف لكي لا نلوثه بأي أثر دهني .

الرسم على الحجر

آ ـ بواسطة أقلام الليتوغرافي :

تستخدم عدة أرقام للرسم على الحجر ، فهناك أقلام مرقمة من ١ ـ ٥ ، من القاسي حتى اللين ، واستعمال رقم ما تتطلبه قيمة وكثافة الاسود والرماديات المطلوبة ، والاقلام الاكثر قساوة هي المركبة من مادة الكوبال ، وهي فرنيش قاس وشديد المقاومة ، ومن بعده تتدرج الاقلام من (١ ـ ٥) أي من الاستعمال للفاتح جدا الى الغامق جدا ، والاقلام الطرية صعبة الاستعمال نظرا لليونتها وسرعة ذوبانها ، وتبرى الاقلام حسب رغبة الرسام ومن الممكن وضعها « بمساكة » خاصة لكي يسهل استعمالها ويجب الحذر الشديد عند الرسم على سطح الحجر من ملامسة السطح النظيف للحجر بالاصابع ، أو بأية مادة أخرى دهنية ، أو حمضية ، خوفا من الشوائب أو التخريش الذي سيكون واضحا عند الطباعة ، كما يجب ترك هامش حول الرسم لا يقل عن ثلاثة سنتمترات حول



راوول دوفي .. احدى تجاربه الهامة في الحفر على الحجر

أطراف الحجر ، وذلك كي تساعد على توضع خشبة الضغط في المطبعة على سطح الحجر .

ب ـ بواسطة حبر الليتوغرافي :

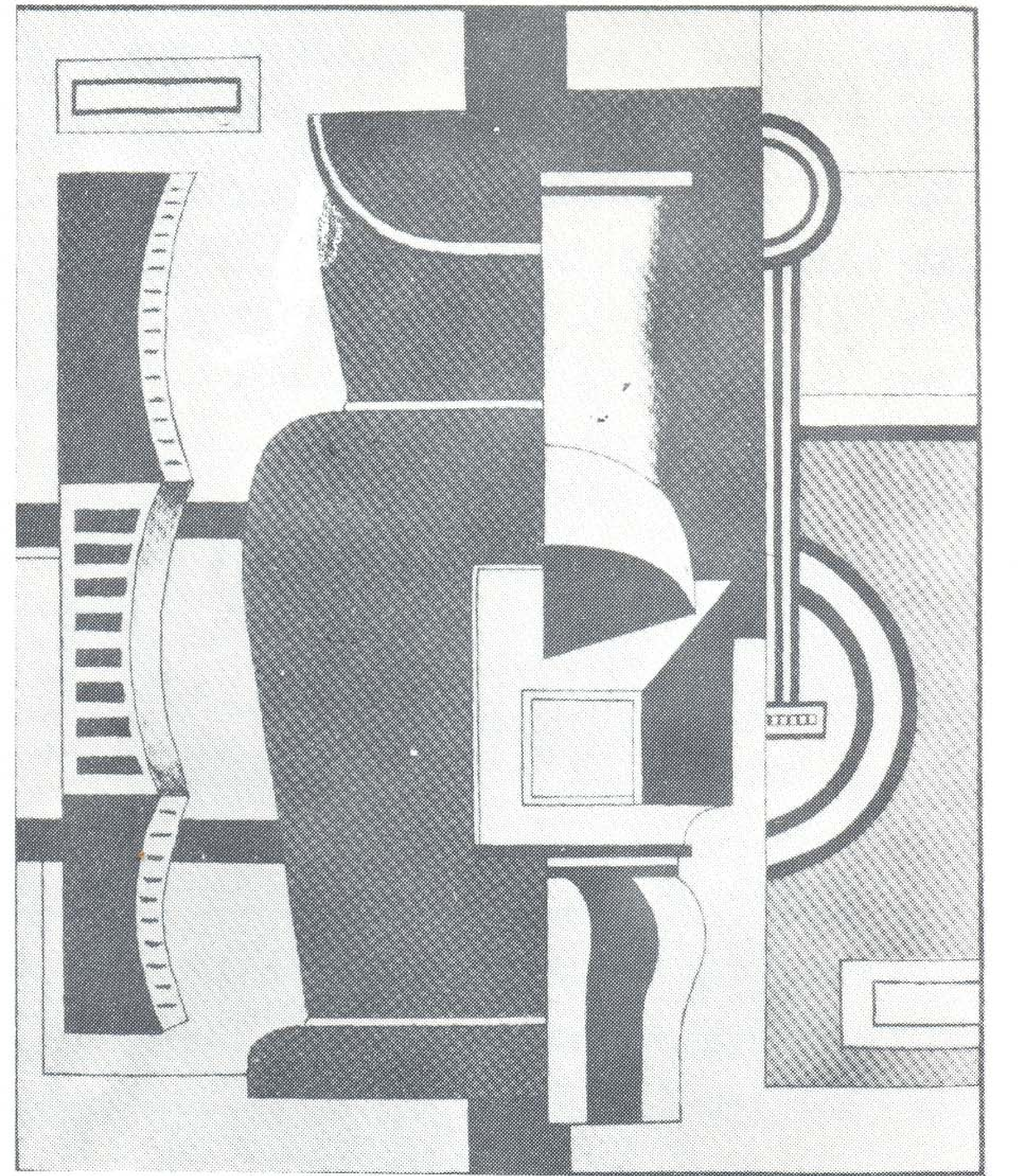
يستعمل للرسم على الحجر نوع من الحبر الجامد الذي يمدد بالماء أو « التربنتين » ، وبواسطة تمديد هذا الحبر نحصل على الدرجات المطلوبة من القيم اللونية تبدأ من الاسود الشديد القتامة وحتى أفتح درجات الرمادي وتشبه هذه العملية تمديد الحبر الصيني بالماء للحصول على درجات من الرماديات ، كما تشبه عملية تمديد الالوان المائية للحصول على الدرجات الفاتحة ، وتستعمل لهذا الغرض الفرشاة أو الريشة المعدنية ، وتقنية الرسم بواسطة الحبر تشبه الى حد كبير التقنيات المستعملة في التصوير المائي أو الزيتي ، ويستطيع الفنان أخذ حريته الكاملة في استعمال فرشاته حسب رغبته في اللمسة أو البقعة التي يراها مناسبة للتعبير ، ولهذا السبب ، اعتبر بعضهم أن فن الطباعة الحجرية هو أقرب لفن التصوير منه لفن الحفر ، وباستطاعتنا الحصول على مساحات بيضاء ، أو خطوط بيضاء على مساحة سوداء رسمت بالحبر أو القلم الليتوغرافي ، وذلك باستعمال (المكشاط) أو شفرة الحلاقة ، كما أنه بالامكان استعمال (فرشاة الاسنان) ، أو أية وسيلة مشابهة بعد غمسها بالحبر الليتوغرافي وضرب ريشها بلطف للحصول على رزاز ناعم يعطي ملمسا خاصا على سطح اللوحة يشبه الى حد كبير تقنية رش (القلفونة) على سطح المعدن . كما أنه بالامكان العمل على مساحة سوداء تماما ، نفذت بالحبر الليتوغرافي وذلك باستخدام اصابعنا بعد غمسها بقليل من الصمغ

العربي مع قليل من الرمل ، ثم حك أجزاء من هذه المساحة السوداء حسب رغبة الفنان للحصول على بؤرة ضوئية ناصعة تتلاشى حتى الاسود ، وهذه الطريقة تشبه الى حد كبير « الطريقة السوداء » على سطح المعدن .

وهناك العديد من التقنيات التي يستطيع الفنان استخدامها ، حسب متطلبات العمل التشكيلي ، ومن خلال عمله وتجربته بالامكان اكتشافها ، وتنفيذها ومعرفة الامكانات الواسعة للعمل على سطح الحجر .

التحضير الاول للحجر :

نرش على سطح الحجر المرسوم مسحوق « القلفونة » الناعمة جدا ، لتساعد على تثبيت المواد الدهنية ، المرسوم بها ، ونمرر راحة الكف على كامل سطح الحجر ، وندلكه جيدا ، بالقلفونة الناعمة ، ثم نمسح سطح الحجر ، وندلكها براحة الكف ، ثم نزيل آثارها من سطح الحجر ، ونرش بعد ذلك بودرة (التالك) على سطح الحجر ، وندلكها براحة اليد ثم نزيل آثارها ، ونحضر بعد ذلك ، مزيجا من الصمغ العربي المحلول بالماء ، ونضيف اليه عدة نقاط من حمض الآزوت ، ولمعرفة قوة وضعف هذا المزيج يجب أن نجربه بوضعه على سطح الحجر الآخر ، أو على هامش الحجر نفسه « غير المرسوم » . وفي حال



فرناند ليجيه ... الزهرية ... ١٩٢٧ حفر على الحجر

حصولنا على لون أبيض سريع فمعنى هذا أن المزيج شديد الحموضة ، وفي حال حصولنا على اللون الابيض ببطء فان هذا يعني أن قوة الحموضة ليست شديدة ، والتحكم بنسبة حمض الآزوت من حيث القوة أو الضعف ، يرجع من حيث الاساس الى طبيعة درجات الرسم ، فالرسم الذي تطغى عليه درجات من الرمادي الفاتح والشفاف لا يجوز استعمال المزيج القوي الحمض لتحضيره لان قوة الحمض سوف تخرب هذه الدرجات الشفافة ، ولا يظهر أثرها عند الطباعة وعند تأكدنا من قوة المزيج اللازمة للتحضير ، نغمس فرشاة عريضة بهذا المزيج ونمررها على كامل سطح الحجر المرسوم ، ونترك بعدها الحجر لكي يجف ، ويتفاعل مع المزيج مدة لا تقل عن ٢٤ ساعة ، وفي اليوم التالي نغسل الحجر جيدا بالماء الجاري ، ثم نأتي باسفنجة مبللة بالماء والصمغ العربي فقط ، ونمسح بها كامل سطح الحجر ونتركه حتى يجف ، وعند جفافه نصب قليلا من زيت الكاز أو زيت النفط المعدني على سطح الحجر ، وندلكه بقوة بواسطة قطعة من القماش الخشن ، وسنرى عند ذلك أن جميع آثار الرسم قد زالت ، عند ذلك نضع الحجر تحت الماء الجاري ونغسل سطحه جيدا لنزيل آثار الكاز أو زيت النفط الذي نظفنا به .

بعد هذا نمرر اسطوانة التحبير على سطح الحجر المبلل بالماء مستعملين بذلك حبرا خاصا لهذه الغاية يدعى « حبر الاظهار » Noir à Monter ونستمر بتمرير اسطوانة حبر الاظهار حتى يعود الرسم السابق للظهور بالتدريج ، وبنفس القيم والدرجات التي كنا قد أنجزناها ، وعند التأكد أن الرسم ليس بحاجة الى أي تعديل أو تصحيح ، نلجأ الى عملية التحضير الثاني :

ـ التحضير الثاني للحجر :

بعد تمرير حبر الاظهار وجفافه نضع قليلا من بودرة « التلك » فقط على سطح الحجر المرسوم ، وندلكه قليلا براحة الكف ثم نزيل الآثار ، ونمرر فرشاة عريضة مغموسة بمزيج مؤلف من الصمغ العربي ، مع نقاط من حمض الآزوت وهو نفس المزيج المستخدم في التحضير الاول ، ولكن درجة حموضته تكون أشد قليلا في التحضير الثاني ، ثم ننتظر حتى يجف الحجر ، ونغسله بعدها بالماء الجاري وبعدها نمرر الاسفنجة المبللة بالصمغ العربي ، وبعد جفاف الحجر ، ننظفه جيدا بزيت الكاز أو زيت النفط المعدني ، ثم ننظف جيدا بالماء كما فعلنا تماما في التحضير الاول ، بعد هذا فان الحجر جاهز الآن لعملية الطباعة ،

وقبل الكلام عن الطباعة الحجرية ، **يجدر بنا أن ننوه الى أن بعض الفنانين يستخدمون صفائح الزنك الخاص بدلا من الحجر الليتوغرافي ، وهذه الصفائح مصنعة بطريقة خاصة بحيث يكون سطحها ذو (برغلة) أو (حبيبات) ، تشابه الى حد كبير سطح وحبيبات الحجر ، وعملية التحضير تختلف عن عملية تحضير الحجر ، وقد استخدمت هذه الصفائح في وقتنا الحاضر على نطاق واسع ، خاصة لتعذر وجود الحجر الليتوغرافي في بعض المناطق .**

طباعة الحجر

تتم طباعة الحجر على الشكل التالي :

أولا ـ نضع كمية من حبر الطباعة الاسود المخملي على سطح الحجر المصقول ، ونحرك اسطوانة التحبير التحبير « رولو » بشكل يتوزع الحبر بشكل متساو على سطح الحجر المصقول ، ونحرك اسطوانة التحبير، لكي تأخذ كفايتها من حبر للطباعة ، بدون أن نشعر بلزوجة الحبر ، لان هذه اللزوجة تعني أن هناك كمية زائدة وغير مناسبة للتحبير .

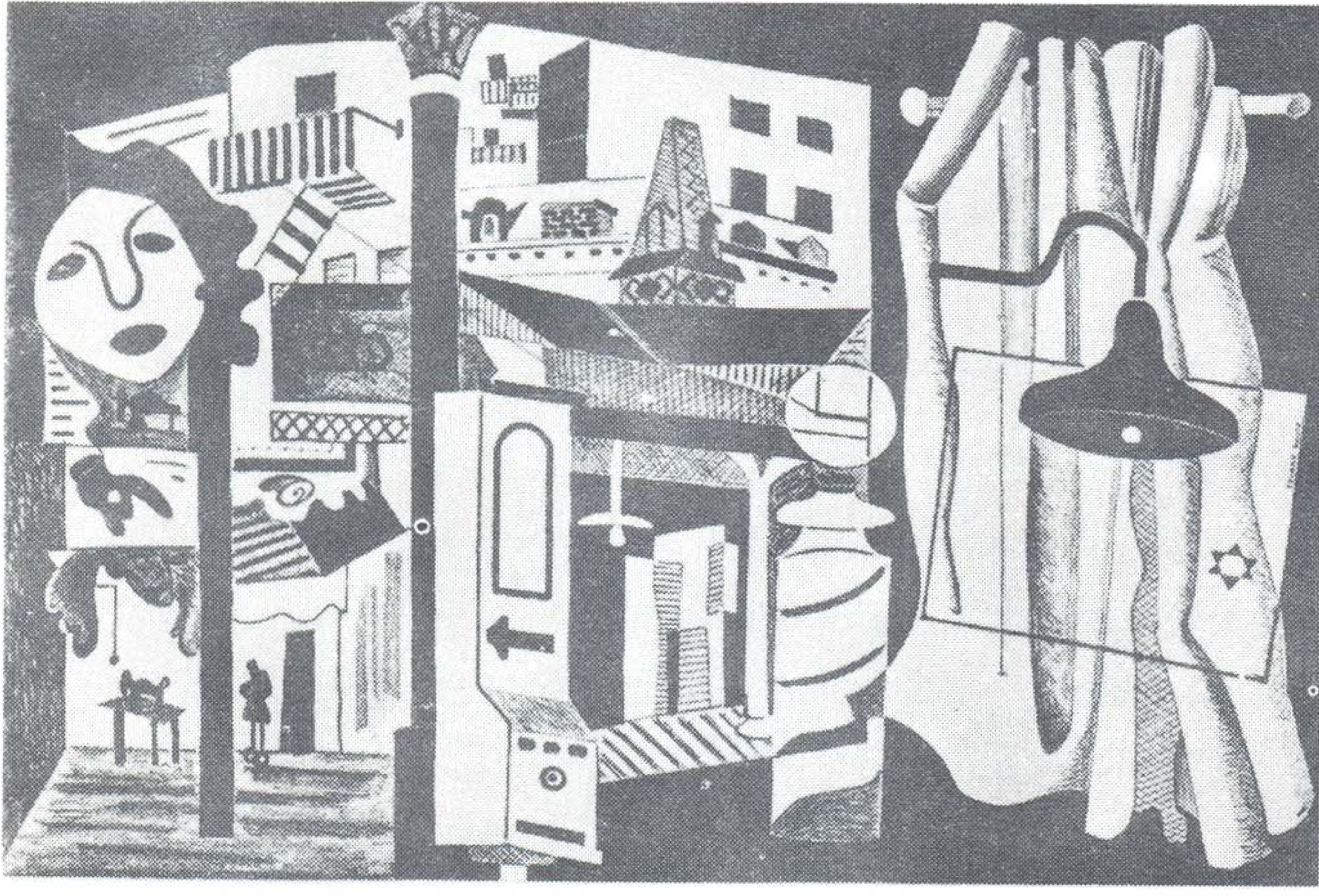
ثانيا ـ نضع على طاولة العمل المجاورة ، وعاءا من الماء النظيف فيه اسفنجة ، لاستعمالها لمسح وتبليل سطح الحجر ، ونضع أيضا وعاءا آخرا من الماء النظيف مع اسفنجة تستعمل بعد عصرها لمسح سطح الورق الذي سنطبعه .

أولا ـ نضع الحجر الليتوغرافي المراد طبعه على صحن المطبعة ، ونجري تجربة الخشبة الضاغطة للمطبعة بشكل مناسب لسماكة الحجر ، ويكون وضع الخشبة الضاغطة في هذه التجربة على هامش الحجر ، وبعد رفع الخشبة الضاغطة عن هامش الحجر ، توضع الورقة المراد طبعها بعد مسح سطحها باسفنجة مرطبة بالماء ، ويوضع فوقها وبمقياس سطح الحجر ، طبقا من الورق المقوى المشحم بدهن الخاروف من أجل تسهيل الحركة .

ثانيا ـ ننزل الخشبة الضاغطة « المثبت بأسفلها قطعة من الجلد الطبيعي » ، على طرف الحجر وفوق طبق الكرتون المشحم ، وندير مقبض المطبعة الذي يحرك بدوره صحن المطبعة ويسحبه الى الامام، وعندما ينسحب صحن المطبعة بالحجر المستقر على سطحه ، تكون قد تمت عملية الضغط والطباعة .

وبعد ذلك نرفع الخشبة الضاغطة ، ومن ثم طبق الورق المقوى ، ومن بعدها الورقة ، التي تم طبعها ، ونكون بذلك قد حصلنا على الطبعة الاولى .

ثالثا ـ نبلل سطح الحجر بمسحه باسفنجة نظيفة مبللة بالماء بتمريرها عدة مرات على سطح الحجر ،



ستيوارت دايفز ... الشارع السادس ـ حفر على الحجر (١٩٣١)

وننظف هوامش الحجر من الاوساخ العالقة ، ثم نعيد تمرير اسطوانة التحبير على سطح الحجر المصقول والمحبَّر ، ونعيد التجربة لنحصل على النسخة الثانية، وعلى النسخ التالية ، بنفس الاسلوب الذي تمت به طباعة النسخة الاولى .

وبالامكان طبعا الحصول على العدد الذي نرغب به من النسخ المطبوعة ويجب ملاحظة أن جميع النسخ المطبوعة يجب أن تكون متماثلة تماما ، ومتشابهة ، وأن تكون درجاتها وقيمها اللونية واحدة في جميع النسخ وعندما نشعر بأن سطح الحجر قد بدأ بالتوسخ فبامكاننا تنظيفه ، بواسطة الصمغ العربي وبراحة اليد ثم يمسح باسفنجة مبللة بالماء ، ويعاد تحبير سطح الحجر ، والطباعة للوصول الى النسخ المتماثلة تماما .

ثالثا : تصنف النسخ ، المطبوعة وترقم فيما بعد، وعلى سبيل المثال لو كان العدد المطلوب طباعته هو / ٥٠ / ، فنرقم بالشكل التالي :

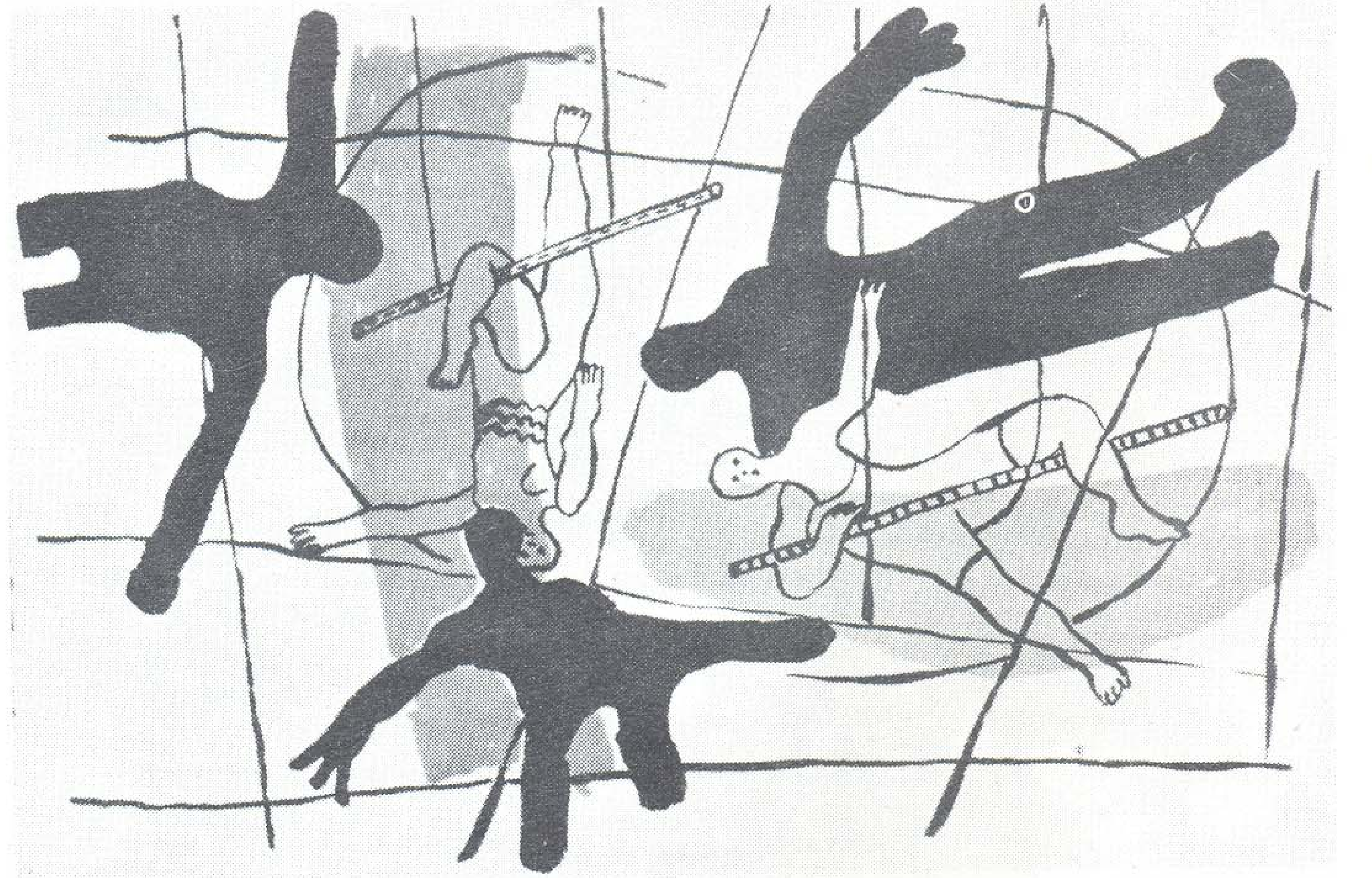
١/٥٠ و ٢/٥٠ و ٣/٥٠ وحتى ٥٠/٥٠ .

الطباعة الحجرية الملونة

لانجاز عمل فني بواسطة الطباعة الحجرية الملونة، علينا أن نعرف جيدا نتيجة طباعة الالوان المختلفة منفردة أو متعاقبة ، وما هي نتيجة طباعة لون على اللون الاخر ، والالمام بهذا يتطلب معرفة جيدة بفرز الالوان وتركيبها . فالمصور يضع اللون الذي يرغبه مباشرة على سطح اللوحة الزيتية أو المائية بعد مزجه وتركيبه ، بينما في الطباعة الحجرية الملونة فان انجاز اللون المطلوب يمر بعدة مراحل ، وسنحاول اعطاء مثال مبسط جدا لشرح عملية الطباعة الحجرية الملونة (الحفر على الحجر الملون) .

ـ نريد انجاز لوحة تحتوي على الالوان التالية : [أصفر ، أحمر ، أزرق ، أخضر ، برتقالي ، بنفسجي] لدينا هذه الالوان الستة ويكفي لاظهارها استخدام أحجار ثلاثة فقط : الحجر الاول من أجل طباعة اللون الاصفر ، والحجر الثاني لطباعة اللون الاحمر، والحجر الثالث اللون الازرق ، واننا نعرف مسبقا أن اللون البرتقالي هو مزيج من الاصفر والاحمر ، وكذلك فاللون الاخضر هو مزيج من الازرق والاصفر ، وأيضا فاللون البنفسجي هو مزيج من الازرق والاحمر ، ومن طباعة اللون الاصفر على اللون الاحمر سنحصل على اللون الثالث وهو (البرتقالي) ، معنى هذا أننا بواسطة حجرين نحصل على اللون الثالث بدون استعمال حجر ثالث ، وسنشرح فيما يلي طريقة انجاز الطباعة الحجرية الملونة بطريقة مبسطة مستعملين في ذلك ثلاثة أحجار للحصول على الالوان الستة :

ـ نرسم على الحجر الاول بالقلم أو بالحبر الليتوغرافي جميع مساحات وأماكن اللون الاصفر الموجود في اللوحة المراد انجازها كما نرسم أيضا مساحات وأماكن اللون الاخضر والبرتقالي ، وبعد الرسم نجري جميع العمليات المتبعة في طباعة الابيض والاسود ، ونتبع نفس طريقة التحضير الاول ثم الثاني حتى يصبح الحجر جاهزا للطباعة ، وبعد ذلك نضع على هامش الحجر (هوامش عرض الحجر) اشارة (+) بواسطة الابرة الحادة ، (هذه الاشارة توضع على الهامش العلوي وعلى الهامش السفلي) . ثم نأتي بجميع الاوراق التي سنطبع عليها اللوحة ونثقبها بواسطة دبوس رفيع ثقبين مماثلين تماماً لمركز الاشارة (+) التي وضعناها على هوامش الحجر العرضية ، بحيث أننا إذا وضعنا دبوسين في ثقبي الورقة فان رؤوس هذين الدبوسين سينزلان حتماً في مراكز الاشارة (+) المحفورة على الحجر ، وهذه العملية ضرورية جداً وأساسية إذ أننا بواسطتها



فرناند ليجيه ... من السيرك ... حبر على الحجر ١٩٥٠

نضمن إنطباق جميع الطبعات على جميع الاوراق ، كما نضمن أن تأتي جميع الالوان في أماكنها الصحيحة بحيث لا تحيد عنها ، نجري بعد ذلك عمليات التحضير المعروفة ، ونمرر في النهاية أسطوانة التحبير التي تحمل حبر الطباعة ذو اللون الاصفر ، ونجري طباعة هذا اللون على جميع النسخ المطلوبة .

ـ ومن أجل طباعة اللون الثاني ـ الاحمر ـ نفعل كما في المرة السابقة :

نرسم على الحجر الثاني النظيف جميع مساحات وأماكن اللون الاحمر مع مراعاة أن هذا اللون سوف يطبع على اللون السابق في بعض الاماكن بحيث يعطينا لوناً برتقالياً كما أنه في أماكن أخرى من اللوحة سيظهر بلونه المنفرد الصريح (الاحمر) وفي أماكن أخرى سوف يطبع عليه اللون الازرق الذي سيعطينا بالتالي لوناً بنفسجياً . ومعاملة هذا الحجر وتحضيره وطباعته تجري كالمعتاد في المرة السابقة .

عند تحبير الحجر باللون الاحمر بواسطة اسطوانة التحبير يجب إضافة كمية من « حبر الطباعة الشفاف» الى حبر الطباعة الاحمر ، وحبر الطباعة الشفاف هذا هو حبر لا لون له يعطينا في هذه الحالة مع اللون الاحمر الذي سيطبع على الاماكن الصفراء لوناً برتقالياً . ويجب أن لا ننسى وضع الاشارة (+) على هوامش الحجر بواسطة الابرة الحادة .

وبواسطة دبوسين مثبتين في ثقبي الورقة التي طبع عليها اللون الاصفر سابقاً ننزل الورقة برأسي الدبوسين على مراكز الاشارة (+) الموجودين على هوامش الحجر الجديد الذي سنطبع عليه اللون الاحمر من أجل أن ينطبق اللون الجديد في مكانه الصحيح .

ولطباعة اللون الثالث (الازرق) تتبع نفس الطرق السابقة التي قمنا بها في المرتين السابقتين ، ومن طباعة الاوراق الثلاثة سنحصل على ستة ألوان ، وإن طباعة لون على لون ثان سنحصل على لون ثالث ، كما سبق أن شرحنا .

وإن المعرفة الجيدة لطبيعة الالوان ستساعدنا على توفير الجهد ، وتوصلنا الى ما نريد بطريقة سليمة ومؤكدة .

تقنيات مختلفة للطباعة الحجرية

منذ القرن التاسع عشر وحتى عصرنا هذا ، تطور فن الطباعة الحجرية واستعملت فيه تقنيات عديدة ومختلفة ، وحصل الفنانون من خلال تجاربهم المستمرة وعن طريق الصدفة أحياناً على تأثيرات وخامات فنية غنية في فن الطباعة الحجرية ، وسنذكر باختصار بعضاً من هذه التقنيات :







[redacted]

العمل بأكثر من تقنية واحـدة :

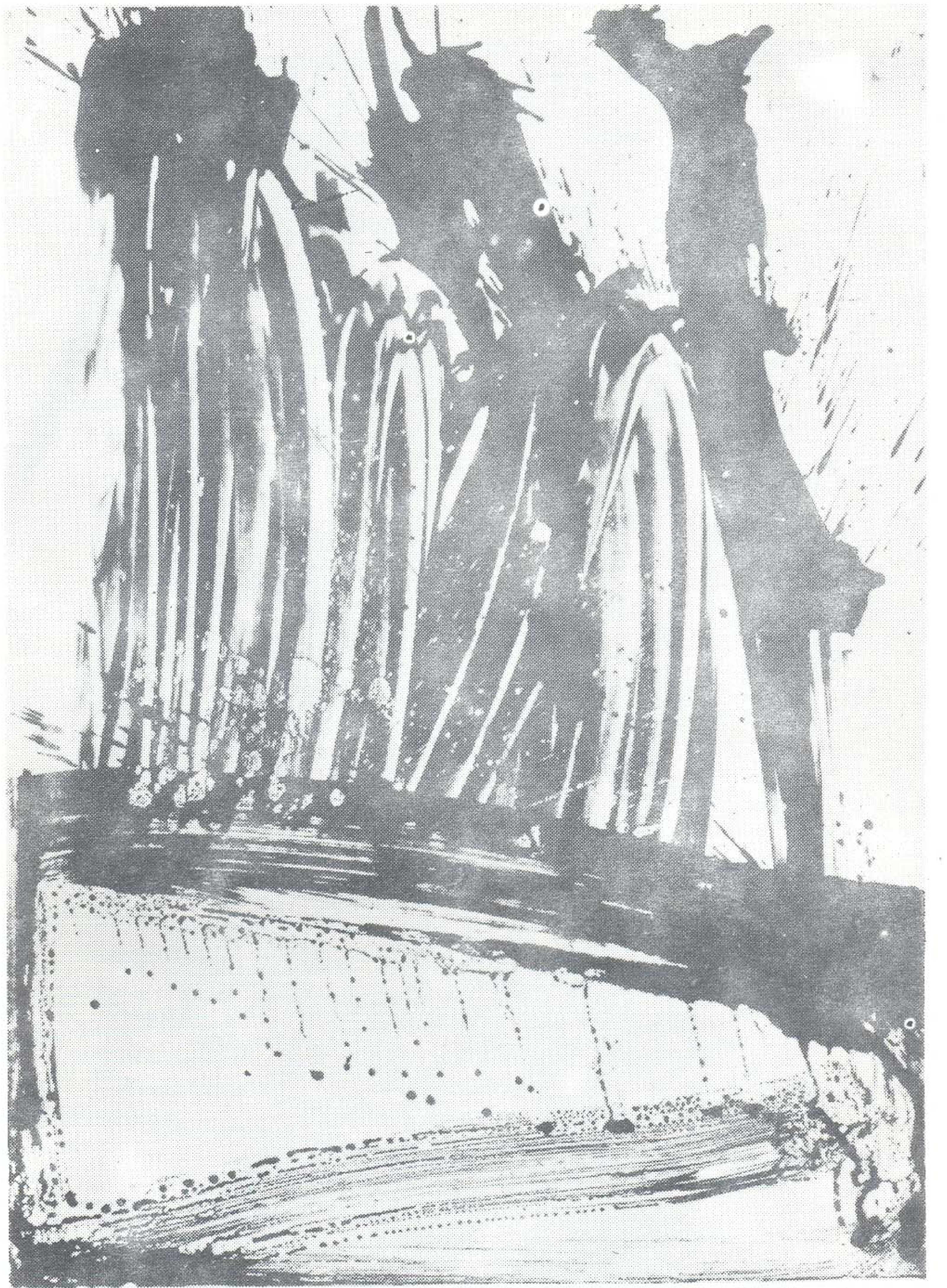
من الطبيعي أن الروح الابداعية عند الفنـان تدفعه للبحث عن خصائص لكل تقنية وينظر الى مدى ملائمتها في التعبير عما يريده ، وكثيراً ما يلجأ الفنانون الـى المزج بين تقنية وأخرى في العمل الفني واستعمال عدة تقنيات مختلفة في آن واحد ، على أن تتآلف هـذه التقنيات المختلفة وتؤدي نتيجة متكاملة ومنسجمة في العمل الواحد ، ويجب ملاحظة أن التقنية الواحدة أو التقنيات المتعددة ليست هدفـاً في حد ذاتها وإنمـا هي وسيلة لإيصال ما يريد الفنان وطريقة للتعبير في عمله التشكيلي . ومثل هذا المزج بين التقنيات نـراه في الطباعة الحجرية كما نراه في الحفر على المعـدن وحتى في المزج بين تقنية المعدن وتقنيـة الخشب ، ونراه أيضا في تقنيات فن التصوير .

كثير من الفنانين الليتوغرافيين يطمح في الحصول على شفافية صبغة الماء وعلى دقة وأناقة خطوط الماء القوي « الاوفورت » ولكن تبقى المحافظة على خصائص فـن الطبـاعـة الحجريـة هي العنصـر الاساسي في هـذا الفـن .

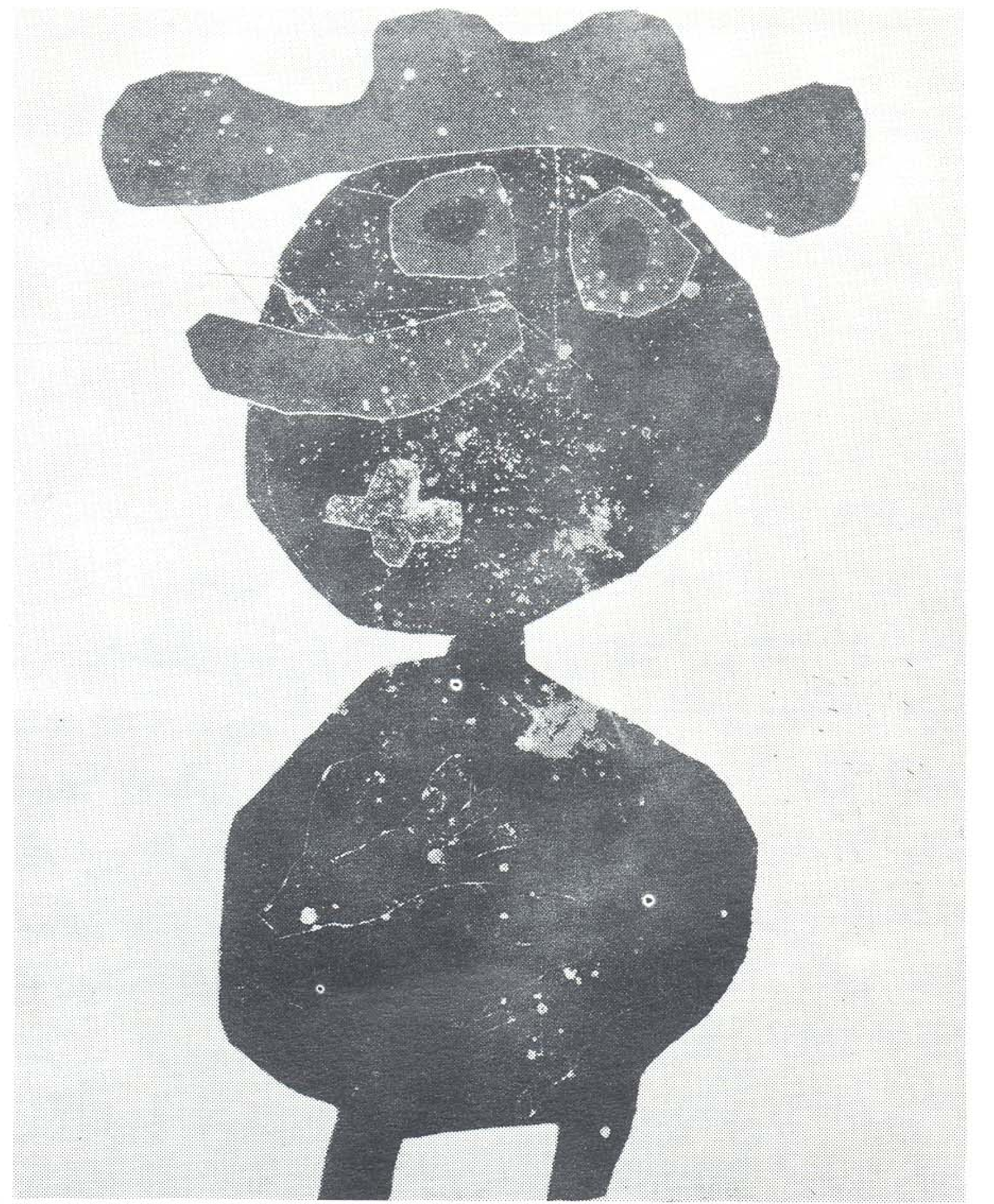
يلجأ البعض الى حفر الخط وبعض القيم اللونية بطريقتين : الماء القوي وصبغة الماء على قطعة من معدن الزنك وبعد الانتهاء من العمل تطبع قطعـة الزنـك بواسطة حبر دهني جداً على ورق النقل ومن ثم توضع ورقة النقل على سطح الحجر حيث يتعشق السطح الكلسي للحجر الحبر الدهني ، وهذه الطريقة حساسة جداً وبالغة الصعوبة وتتطلب خبرات واسعة في هـذا المجـال .

الحفـر عـلى الحجـر

الى جانب الطباعة الحجريه ، توجُد طريقة خاصة وهي طريقة الحفر على الحجر نفسه ، والمقصود هنـا فعلاً أن نحفر على الحجر وليس الرسم عليه كمـا فعلنا في السابق . والحجر المقصود هو نفس الحجر الليتوغرافي الكلسي « حجر ميونيخ » ، وقد استعملت هذه الطريقة في القرن التاسع عشر لطباعة الشيكات والسندات التجارية وما شابه ذلك بعيداً عـن الروح الفنيـة الابداعية ، ونلاحظ في هـذه الطريقة قساوة الخط المحفور وجفاف القيم اللونية .



بلا عنوان للفنان وليم دي كوينغ ... حفر على الحجر



جان دوبوفيه ... حفر على الحجر (ملون) ١٩٦٢

لمحة عن فن الإعلان

تأليف : إ . بوت ول . باروني
ترجمة : خليل شطا

تعتبر ولادة فن الغرافيك منطلقا لهذه اللمحة السريعة التاريخية والثقافية ، وترجع هذه الولادة اجمالاً الى عام ١٨٨٠ .

مع نموّ حياة المدن وكثافتها اللذين يقترنان بالتنمية العظيمة الصناعية والتجارية ، ومع صعود بورجوازية تقدمية جديدة ، نشهد ظهور طبقةٍ وسطى لم يكن لها وجود سابقاً ، فنشأت حينذاك مقتضيات تتعلق خاصةً بوسائل الاتصال تتجاوز تلك التي كانت قائمة داخل الجماعة أو القبيلة .

علينا ألاّ ننسى أنّ السنوات العشر الأخيرة من القرن التاسع عشر نعمت باستقرارٍ نسبيّ فيما يتعلق بالحروب والتوترات الثورية ، ولذلك فانّ فنّ الغرافيك ، شأنه تماماً شأن الفنون الأخرى التي تنتمي اليه بدءاً من فنّ العمارة حتى فنون الزخرفة ، استطاع أن يستفيد من حماسةٍ مبدعة خاصة ، كما استطاع أن يلتزم بمدلولات وحوافز جديدة .

لقد انطلقت الثورة الصناعية وازدهرت في بريطانيا، وفيها أيضاً حدثت بعض الاكتشافات الاساسية الكفيلة بدفع عجلة التقدم ، بين هذه الاكتشافات نذكر اختراع الأفران العالية لصَهْر الفولاذ ، وقد اكتمل هذا الاختراع بفضل آلة بسنمر عام (١٨٥٦) التي تحوّل الصلب الى فولاذ ، هذه الآلة التي تتيح الحصول على الفولاذ ، إذ تسمح لمجرى الهواء بالمرور داخل الحديد المصبوب السائل . والفولاذ ، باستعماله الحديد ، يسمح لصناعة الحديد بأن تقفز قفزةً الى الأمام ، ممّا يسمح للانتاج الصناعي وللبناء بدورهما بالنمّو نمواً كان من المعتذّر تصوّره حتى ذلك الحين ، وكان لا بدّ لتنمية الانتاج هذه من أن يقابلها تقدّم ثقافيّ يعادلها ، وسرعان ما بدأ الجدل حول هذا « المسخ الجديد » المرتبط بالحضارة الصناعية ألاّ وهو الآلة ، نشأ النزاع إبانّ المعرض الأول الكبير في لندن عام (١٨٥١) الذي أُقيم في فندق « بالاس كريستال » الشهير ، والذي شُيّد وفقاً لتقنيّات جماعة (جوزيف باكستون) .

قامت احتجاجات من كلّ حدبٍ وصوب ضدّ الإنتاج الصناعي الذي يعتبره معرض لندن انتاجاً رديئاً ، ولا بدّ من القول أنّ هذا الانتاج لم يكن في أغلب الأحيان سوى تقليدٍ آليّ غير موفّق لمنتجات تصنع عادة باليد ، فقد كان يميل الى استخدام المواد العديمة التبلور كالحديد المصبوب ، لقد ارتفع صوت الداعيَين الى هذه النهضة الفنية في انكلترا ألا وهما روسكن وموريس ، وكان صوتهما يدلّ على الاحتقار والازدراء أكثر من أيّ وقتٍ مضى ، بالرغم من موقفهما الرومنسي الخاص بالرفض الكلّي للآلة ، على أمل العودة الى نماذج حياةٍ هي من طراز القرون الوسطى ، ولقد مهّد كلاهما لتطوّرٍ ذي اتجاه واحد خاصٍ بالتجديد ، فأفضى بهما الأمر الى التغلب



شيريه ... أحد أول من صمم اعلان

نهائياً على الاصطفائية ، وهي مذهب فلسفي يأخذ من الفلسفات أفضل ما فيها ، هـذه الاصطفائيـة التي أضعفت الفنون في القرن التاسع عشر ، كان موريس في أول الأمر يكره التقليد المقيت ، فكـان يعلن أنّ الفنّ [إنّما هو الاسلوب الذي يعبّر به الانسان عن غبطته] ، وأن [الفن يجب أن ينجزه الشعب ومن أجل الشعب] غير أنّ أهمّ نقدٍ وُجّهَ اليه هو أن أبسطته وسجاداته ومنمنماته وزجاجياته أو كتبه كانت تعتبر منذ البداية وكأنها قطع معدّة للمتحف ومحجوزة لمقتني المجموعات الأغنياء والاستقراطيين ، ومع ذلك فانّ « كليمكوت بريس » تلك المطبعة التي أسّسها موريس عام (١٨٩٠) سوف تصدر نتاجاً غريباً يتمثل في الوقت نفسه في آثارٍ فنّية هي في غاية الدقّة ومعدّة لنطاق ضيّق ، ويعتبر هذا النتاج منطلقاً لنهضةٍ غرافيّة انكليزية سوف تصبح قبلة أنظار العالم كلّه .

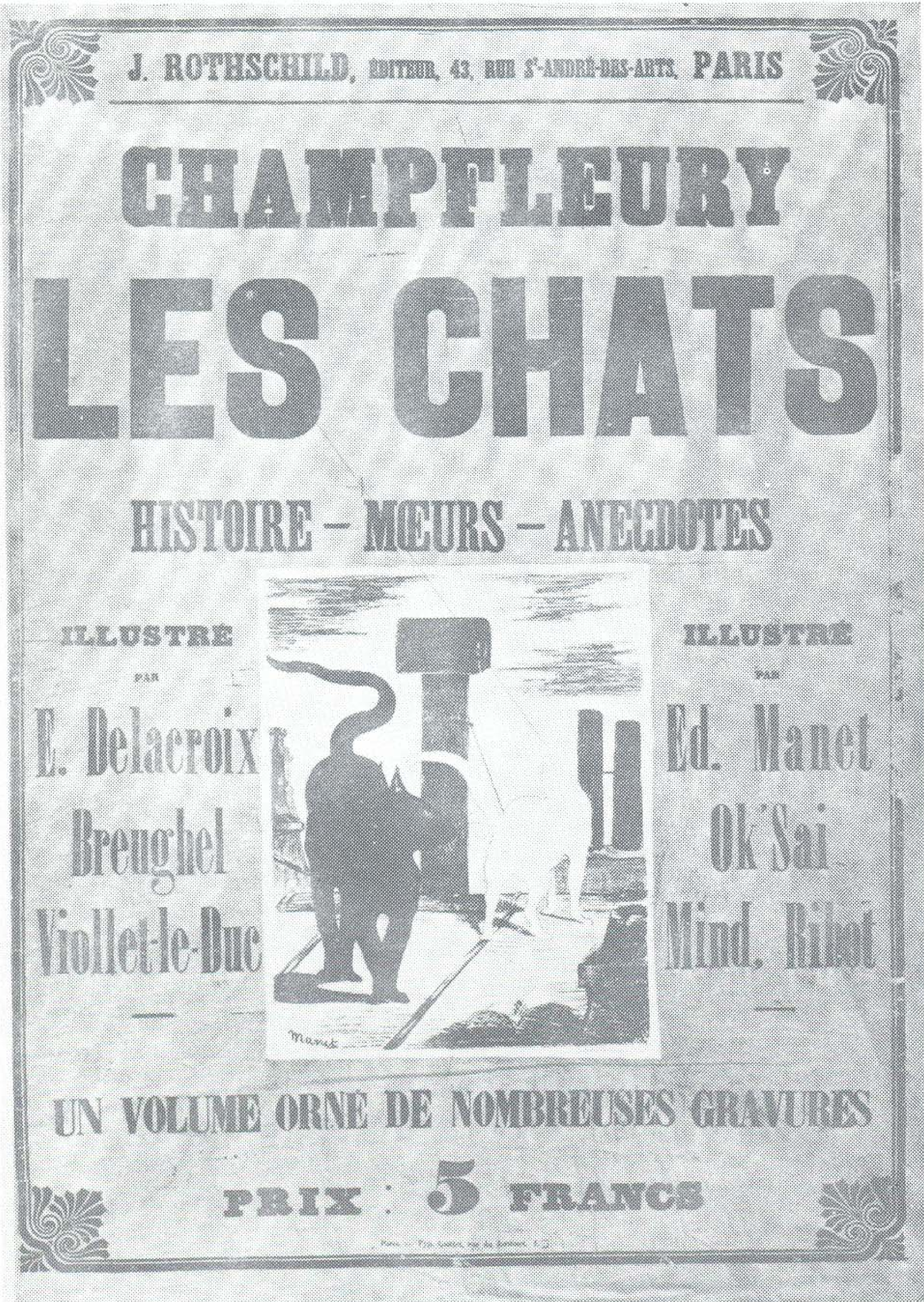
لقد ازدهر فنّ الغرافيك في الكتاب في بريطانيا العظمى ، إنّ أصحاب نظرية الرسامين الانكليز الذين ارادوا تجديد الرسم بتقليد الرسامين الإيطاليين السابقين (ك رافائيل) قد روجوا لهذه النمنمة التي تركت أثرها في جميع الفنون التطبيقية وحتى في « الفنّ الجديد » ، كما قامت بهذا الترويج الكتب المطبوعة باليد بواسطة موريس .

ومع ذلك فانّ فنّ الغرافيك الأكثر شعبية لم يكن فن الكتاب ، بل كان فن الإعلان ، وبحسب مفهوم البورجوازية ليس الإعلان رسالة فحسب ، بل هـو أيضاً تتمة اساسية لزخرفة المدن ، ذلك لأنّ الشوارع يجب أن تتحول الى قاعات عرضٍ خاصة باللوحات الفنية . لقد اصبح الاعلان ممكناً تقنياً بفضل سيطرة الطباعة الحجرية ، وذلك بعد ان اخترعهـا الويس سينيفلدر بسنةٍ واحدة ، وبعد خمسين عاماً من اختراع الطبع الحجري الملوّن . وسوف يجد الإعلان افضل ممثليه والمعبّرين عنه لدى عددٍ من الفنانين الذين يتمتعون بشهرةٍ عالية والذين كانوا يعملون في باريس . في الواقع سوف تصبح « مدينـة الأنوار » في نهاية القرن التاسع عشر العاصمة الروحية لفن الاعلان كما تصبح بالنسبة لجميع الفنون عاصمـة الثقافة للعالم بأسره . من قمة برج ايفل ، الصورة الجديدة الواقعية التي ترمز الـى جـراة المهندسين وابتكارهم والتي تضيئها آلاف المصابيح الكهربائية في هذا العصر الجديد ، عصر الكهرباء ، من قمة برج ايفل يبدو العالم المبذر في مطلع القرن العشرين وكأنه يرحب بالقرن الجديد ترفرف فوقه راية الراحة والرفاهية ، فانتشار فنون الزخرفة في وسط عصر « الفن الجديد » يقيم الدليل على أن استهلاك المنتجات لا يرتبط ارتباطا وثيقا بفائدتها ، وهو يصيب طبقات عديدة من السكان . ان مخازن « بنغ » في باريس و « الحرية » في لندن هي مركز الحركة التجارية ، وكما كان اميل غالي لا يستطيع مواجهة الطلبات التي تصله من العالم كله ، فقد أسس في نانسي عام ١٨٩٨ مصنعا للزجاج لكي يضمن للانتاج الحرفي اسعارا منافسة .

وفيما يتعلق بالاعلان يعتبر جول شيريه وتولـوز لوتريك وجان فيون وبيير بونار وستيلن الائمة الكبار في سنوات ١٨٩٠ في والاسلوب السائد هو أسلوب الفترة المثالية للانطباعية ، فالغرافيك الرشيق يركز الانطباعات ويجمع ويبرز صورا مأخوذة بسرعة خاطفة من الحياة الواقعية كما يثبت الحالة العصبية التـي تتصف بها أخلاق العصر ، ويمثل هذا الاسلوب دائما جو الخال الميسور في الاماكن المطابقة لذوق العصـر ، والمسارح والعرض الفني وبالمقابـل فـان الطلبات الخاصة بالاعلان ماتزال قليلة ، وفي وسعنا أن نعتبر شيريه (١٨٣٦ ــ ١٩٣٢) بانتاجه الضخم أبا روحيا لهذا الفن ، وتجد فيه لغة الاعلان نموذجا يحتذى في البنى ذات المستويات المنفصلة والالوان الغامقة ، والاستعمال المنمق للمستويات الاولى التي تظهر النماذج

الهامة ، وذلك يجعلها بارزة الى الامام فوق خلفية غالبا ما تمثل صورة امرأة تعلو شفتيها ابتسامة مغرية ،بعد أن شارك شيريه ... شيكس ـ لقد أسسا معا شركة ـ حدث تطور تقني للاعلان خصوصا في التعبير التجسيمي البالغ الاتقان للالوان وفي طاقات الفنان ، كان شيريه أول من أدخل الحجم الكبير ، لقد مهر بامضائه أكثر من الف اعلان ، ان نسق « المعكرونة الشريطية » والنماذج المميزة الاخرى فرضت نفسها في تلك السنوات ، وحلت بشكل غير محسوس محل الطريقة الانطباعية أولا مع أوجين غراسيه ، ثم مع التشيكي الفونس موشا (١٨٦٠ ـ ١٩٣٩) ، وهو المخرج اللذيذ لرسوم نساء يتميزن بجمالهن السلافي وبمظهرهن الغجري الغامض .

غير أن انكلترا في عام (١٨٩٠) تفوقت على فرنسا في اخراج الاعلانات وذلك بسبب الازدهار الثقافي الذي حققته جميع فنون الزخرفة بعد المعرض الكبير الذي أقيم عام ١٨٥١ ، حدث ذلك خصوصا بفضل آثار الفنانين الاصلاحية ، أمثال هنري كول وكريستوفر دريسر وأوين جونس . من المعلوم أن هذا الاخير هو مؤلف الكتاب المشهور « قواعد الزخرفة »عام ١٨٥٦ . لقد أتاحت هذه الآثار للفن عدم الارتباط بالطبيعة فقط ، بحسب المعايير التقليدية ، بل استخدام قوانينه الخاصة في البحث الجمالي ذاته . كما أتاحت للفنانين أمثال أوبري بيردسلي وج . ف . سمبسون والاخوين بيفارتستاف وجماعة « مدرسة غلاسفوري ـ وخاصة (شارل ر. ماكنتوش) والاختين ماكد ونالد ـ تطوير فن منمنم قبل كل شيء سوف يؤثر في القارة كلها . وأكثر الفنانين الانكليز تقدما في أواخر القرن في هذا المجال يبقى مع ذلك أوبري بيردسلي(١٨٧٢ ـ ١٨٩٨)، الذي يعتبر أشد ارتباطا بالحقيقة وبصناعة الكتاب منه بصناعة الاعلان ، وما أن بلغ العشرين من عمره حتى عرف تماما أن يشرح ذوق عصره ، وبشخصية قوية بحيث لم يلبث أن أصبح الممثل الرئيسي لمذهب الجمالية الانكليزي ، وهو مذهب أدبي وفني يحاول اعادة الفنون الى أشكالها البدائية ، ان شخصياته التي تتميز بجمال فاسد ، وخصوصا الزخرفة الشهيرة التي أعدها من أجل « سالومه » (لاوسكار وايلد) تذكرنا بغرافية اليابانيين (أوتا مورا) و (هوكو ساي)، يقول روبرت سموتزلر بصدد هذه الغرافية : ـ [ان التوزيع اللامتناسق الحجوم والخطوط المتعرجة ، والتخلي عن التجسيد والفراغ والانوار والظلال ، هذه كلها عناصر يابانية ، غير أن الهامه المباشر يساوي الهامه غير المباشر ، اذ ان بيردسلي بلغ الميل الى الاشياء الفنية اليابانية ، هذا الميل الذي ينادي به جميس ميكنيل ويستلر .]



مانيه ... اعلان هام له ... بداية فن الاعلان

سوف نجد نسبا مباشرا مع الفن في نهاية القرن ، وخصوصا مع فن بيردسلي ، في الولايات المتحدة حيث ويل برادلي (١٨٦٨ ـ ١٩٦٢) نفذ على طريقة بيردسلي اعلانات في جريدة أو ملصوقة على الحائط ، وغلاف مجلة طليعية صغيرة في شيكاغو « ذي شاب بوك » . ولد برادلي في بوسطن ، وأقام في شيكاغو حينما كان في مطلع الشباب . لقد أبدى نشاطا كبيرا بانتاجه عددا كبيرا من الاثار الفنية اذ كان متحمسا للرسم وللطبع بحروف بارزة والزخرفة نصوص الاطفال ، وقد عرفت (شيكاغو) تجمعا للعمل رائعا وتطورا سريعا للمدن يرجع سببه الى الازدياد الدائم للاعمال الصناعية والتجارية .

حقا أصبحت شيكاغو عاصمة ناطحات السحاب في العالم ومع ذلك فليس هناك صلة بين بنوية الفولاذ والزجاج الخاص بالهندسة المعمارية من طراز« مدرسة شيكاغو الاولى » ، وطريقة الفن الجديد لبرادلي ، وهذا الاخير باعلانه الذي أعده من أجل « الراقصة المتلوية كالحية » الذي استوحاه من الراقصة الامريكية (لوي فالر) يقترب أكثر من الزجاج الذي ابتكره النيويوركي (لويس كومفور تيفاني) اننا نجد قاسما

مشتركا في أواني (تيفاني) ورقصات (لوي فالر) فهي كلها تتميز بالخط المتعرج والشكل المليء الخفيف والرشيق والمجرد ، ان الفنان الفذ الذي يمثل فن الغرافيك في الولايات المتحدة هو (إدوار بنفيلد) (١٨٦٦ ــ ١٩٢٥) ، ولد في نيويورك ، وأدار مجلة « الضاربين على القيثارة » من ١٨٩٠ حتى ١٩٠١ ، بالاضافة الى ذلك نفذ الغلاف والاعلانات من أجل مجلة « عمال المناجم » ، ونشر عام ١٩٠٤ في دار نشر سكربنر مجموعة من « الصور » مستوحاة من رحلاته، أسلوبه أكثر واقعية من أسلوب برادلي ، مع أشكال ذات بعدين فقط ، ومستويات ملونة مطوقة بالرسم ، وهو يستخدم حرفا واضحا وكثيفا ، ان آثار (ايكوسي شارل ر. ماكنتوش) وتأثيره في « مدرسة الفن في غلاسكو » من أجل استعمال هندسي دقيق لقوانين « الفن الجديد » كل هذا أثر بدوره في مركز فني شهير هو مركز (فيينا) .

لقد أصبحت أعمال ماكنتوش معروفة في هذا المركز عام ١٩٠٢ ، أي بعد أن خصته المجلة الانكليزية « الاستديو » بعدد كامل ، ومع ذلك فمنذ عام (١٨٩٧) أسس عدد من الفنانين في فيينا ، وكرد فعل ضد الاتباعية المطلقة السلطة ، رابطة « انشقاق فيينا » ، كان (غوستاف كليمت) النموذج الذي يحتذى به في



تولوز لوتريك ... ١٨٩٣ ـ تجربة متميزة للاعلان

التفكير لهذه الرابطة ، لقد استفادت هذه الرابطة من الوقت في الاكاديمية الذهبية اللون والتي قام بزخرفتها جوزيف أولبريش ، وهو من أتباع أوتو فاغنر ، الموهوبين ، وفي ذلك الحين صدرت مجلة « فير ساكروم » ،ولم تكتف هذه المجلة بأن تكون ساحة معركة للانفصاليين ، بل استطاعت الانتفاع من التعاون مع(رالك) و (هرمان باهر)والشاب(هو فمنستهال). وقد نشرت في هذه المجلة الاعمال الهامة للتيار الغرافي الجديد الذي كان (كولمان موزر) الناطق بلسانه ، ويشترك (موزر) عام (١٩٠٣) مع جوزيف هوفمان ليؤسس مجلة (فيينر ويركستان) على غرار مجلة « الفن والمهن » الانكليزية ، وقد كان في الوقت نفسه يراقب أعمال ماكنتوش ، لقد كانت هذه المجلة ترمي الى تحسين نوعية الانتاج في جميع المجالات ، بدءا من فن العمارة حتى صناعة الاثاث ، ومن طبع النسيج حتى صناعة الصاغة ، مرورا بتجليد الكتب والنشاط الغرافي في مختلف أنواعه ، وقد وضعت نفسها ، خلال ثلاثين عاما تقريبا ، في خدمة عملاء أغنياء مترفين وفدوا من جميع انحاء أوروبا (١٩٠٣ ــ ١٩٣٢) ، واسست مصانعها الخاصة حتى في أمريكا . وسيكون (هوفمان) آخر فنان كبير يؤدي آثار الفن الجديد ، وهو بالتأكيد أول من تجاوز الميل الى الرسم الغرافيكي وذلك بالتعبير عن نفسه منذ بداية القرن بأجسام هندسية صلبة ومبسطة ، بعيدة عن أي زخرفة تقتصر على وظائف هندسية بحتة .

والفن الجديد مستورد من ايطاليا ، فهو معروف فيها خصوصا تحت اسم « أسلوب الحرية » ، باسم التاجر اللندني الذي كان أول من نشر المذهب الجمالي الجديد ، أو تحت اسم « أسلوب الفلوريال » ، وفي الهندسة المعمارية خصوصا ظهرت شخصيات بارزة أمثال ارنستو باسيل وريموندو دارونسو أو غيزيب سوماروغا ، وفي الميدان الغرافي ، وخصوصا في ميدان الاعلان اشتهر فنانون كبار أمثال (أدولفو هوهنستين) (ليوبولدو متليكوفيئ) و (مرسيللو دودوفتسن) و(ليونيتو كابيللو) ، وفي طباعة الكتب لمعت أسماء (أدولفو دي كاروليس) و (دويليو كامبيلوتي) و(غيليو سيئاري) ، كما برز اسم (انطونيو روبينو) في زخرفة كتب الاطفال ، غير أن (كابيلو سيفوز) كانت له شهرة عالمية ، وفي عام ١٨٩٨ عمل في باريس حيث ورث شهرة (شيريه) الفنية . لقد مضى الى أقصى حدود الرمز والتلوينية ، ان الاداء الفني الاصيل الذي قام به كابيللو للاعلان يميزه تماما عن بقية الفنانين ، فعلى خلفية متماثلة ــ وكثيرا ما تكون سوداء ــ يحمل شخصياته على الرقص . يبدو أنه اقتبس هذه الشخصيات من « الملهاة المرتجلة » أو من

الحكاية القديمة على لسان الحيوانات تبعث الحياة فيها الالوان الصارخة والتباين الشديد بين الالوان المتممة .

لقد بلغت الغرافية الجمهور في ايطاليا ، وذلك بطريقة غير مباشرة ، بواسطة المجلات الدورية التي تركز على الاعلام ، وعلى نشر الاخبار ، وهي في الوقت نفسه مستمدة مباشرة من ثقافة الروايات المسلسلة في القرن التاسع عشر . لقد فتنت طبقات بكاملها من السكان ، وخلال سنوات ، بهذه الصفحات التي رسمها آشيل بيلترام في مجلة ((ومينيكاديل كوريري)) ، وذلك بأسلوب يمثل الحقائق برمتها ويستدر الشفقة ، وهو يستند الى رؤية الاحداث ، هذه الرؤية الموضوعة على مستوى الاسطورة .

أما في المانيا فقد كان الوضع مختلفا تماما ، فالفن الجديد فتح فيها تيارات فنية مختلفة ، ومتناقضة جدا في بعض الاحيان ، وكانت ميونخ وبرلين المركزين الفنيين اللذين تدور حولهما الحياة الثقافية الجرمانية ، ان مجلة « جوغند » التي اعطت اسمها ل « جوغند ستيل » قد نشرت للمرة الاولى في ميونخ عام (١٨٩٦) وكان لهذه المجلة طابع اعلامي ومستوى شكلي قل أن نجد مثيلا لهما في بقية المجلات ، وفي برلين صدرت مجلة « بان » ، وهي مجلة فاخرة وذات قطع كبير تعاون معها فنانون كبار أمثال (نيتشه) و (خنوبف) و (ميترلنك) و (فان دي فيلدي) و (هوفمنستاهل) (بوكلين) وغيرهم .

خلفت مجلة « الجوغند ستيل » ارثين مباشرين ، الواحد يقود الى مركز « ويركبوند » الذي تدعمه ايديولوجية ساشليشخيت ، والثاني يقع في الفترة القصيرة التي ظهرت فيها الانطباعية الاولى ، وهو ينشأ من تيارات الجوغند ستيل الاكثر رمزية والتي تتسم بالتمرد على القيم الاخلاقية ، كما يتسم بفكره نيتشه . ان النهضة الغرافية الالمانية والبحث عن الاسلوبية نجد لهما صدى في مجلة « التبسيط » التي تعالج مشكلات المجتمع المعاصر بروح هجومية وأسلوب ساخر . يقول هلموت رادفاشر : « كان توماس تيودور هين النموذج الذي يحتذى في التفكير (١٨٦٧ — ١٩٤٨) ، وهو الى جانب كونه واحدا من اشهر الفنانين الالمان للاعلان في السنوات الاولى من القرن العشرين ، كان بين المؤسسين والمتعاونين مع مجلة « التبسيط » خلال سنوات عديدة . ان اعلان « الانسان الشرس » الذي يعتبر رمزا لهذه المجلة ، كان سبب شهرته ، انه رمز للطابع العدواني والهجائي ، ويعتبر من بين الاعلانات الكلاسيكية الالمانية ، فقد امتزجت فيه جميع العناصر المكونة للفن المختص بالاعلان أي التركيز الشديد للمضمون وقوة الاستدعاء البصري ، والرسم



الفونس موخا ... من أهم التجارب في الاعلان المعاصر في بدايته

المقتصر على الخطوط الاساسية ، واستعمال المساحات البسيطة والجذابة بألوانها ، وأخيرا التآلف والانسجام بين مختلف أجزاء الاعلان . »

كان النجاح في برلين حليف عدد من الاشخاص أمثال لوسيان برنهارد وارنست دوتس وهانس رودي ارديت ، كما ظهرت شخصيات بارزة في دريسدن أمثال أوتو فيشر ، أما (لوسيان برنهارد) المولود في فيينا عام ١٨٨٣ فقد ارتبط اسمه بنوع خاص من الغرافيك الذي نشأ من مقتضيات الاعلان والذي أبى الا أن يلفت اليه الانظار رغما عن حركة المرور الشديدة التي تميز الوسط الحديث للمدينة ، ورسالته هي من النموذج الاعلامي ، تتألف فقط من الموضوع المقترح ومن النص ، وهذا النص يقتصر في أغلب الاحيان على اسم المصنع وحده ، ثم يوضع تحت ذلك كله خط بارز جدا تدعمه تلوينية مثيرة ، ويرمي لوسيان برنهارد الى أن يحول الى رمز وحيد قابل للحفظ في الذاكرة الشيء المرسوم والاسم الذي يميزه بحيث يشكلان مجموعة واحدة ، وذلك بحسب ايديولوجية اعلانية معينة تسعى الى غزو السوق ، وأيضا بحسب القوانين الصارمة التي وضعها ساشليشكيت .

كان لودفيغ هوهلوين (١٨٧٤ – ١٩١٤) أشهر الفنانين الذين يعملون في ميونخ ، انه صاحب الآلاف من الانجازات الغرافية ، وأيا كان الموضوع الذي يعرض عليه فقد كان يضفي عليه نمنمة شكلية واقعية تميل الى الهندسة والى اقامة مستويات ملونة تتضاد فيها الظلال التي تتموج فوق خلفية حيادية ، ان شخصيته القوية تجعل من هذا الموضوع ظاهرة فنية فريدة في نوعها ، لا تجد لها مكانا في أي مدرسة أو في أي جماعة وراء المدلولات الاعلانية التي نجدها بسهولة في أعماله تمثل اعلاناته عصرا بكامله ، وتشكل وقائع عالم تظهر فيه البورجوازية الالمانية في العشرين السنة الاولى من هذا القرن . وفي العشر السنوات التي سبقت الحرب العالمية الاولى ، وحوالي عام ١٩٠٥ روج بعض الفنانين في ميونخ للحركة التعبيرية وذلك بمقاومتهم بعزم المذهب الطبيعي . كانت رؤيتهم للواقع متصنعة بسبب تغير الصورة الذي يبالغ في التعبير عن هذا الواقع ، أي بطريقة تتسم بطابع نفسي ، كل شيء ينظر اليه من وجهة نظر مأسوية وبأسلوب مثير للعواطف يذكرنا بنيتشه وبوكلن الذي يعتبر من أتباع المذهب الرمزي ، وأهم ممثل لهذا الاتجاه كان (هروارت والدن)الذي نشر بيان« جماعة العاصفة ». لقد كان الفنانون يحاولون بأسلوب لا معقول ورومنسي الابتعاد عن مجتمع متمسك بمعتقدات البورجوازية فيعتصمون بالفن ، وفيما كان (هيكل) و(كيرشنر) و(بشستين) أو (كوكوشكا)يستخدمون تقنية طبيعية بالنسبة لطريقتهم في التعبير كحفر الخشب فانهم ، كانوا يرسمون اعلانات عديدة معدة خصوصا لمعارض فنية ، فيثبتون بذلك أنهم قادرون على اثارة اندفاع الفكر .

وفي عام ١٩١١ نجد جماعة من الفنانين الذين ينتمون الى المذهب التعبيري تحت اشراف كاندنسكي ومارك قد أعادوا في بحثهم الفني للأيقنة الشعبية مكانتها والايقنة هي دراسة كل ما يمثل عهدا اوشخصا شهيرا من رسوم أو تماثيل . لقد آلت هذه الايقنة الشعبية الى مجموعة صور للاجيال السابقة وللاساطير .

ولكن في المانيا في الوقت نفسه تيار معماري متحدر من « الجوغند ستيل » ، وقد توصل هذا التيار الى تطور شكلي للتنظيم العلمي ، وأفضى بالتأكيد الى « التيار الفكري الحديث » ، بالاضافة الى جماعة ميونيخ التي تعتبر أوبريست وأندل والمان ممثلين هامين لها ، ولا بد من أن نشير الى أعمال هنري فان دي فيلدي ، لقد بدأ فان دي فيلدي بالعمل بعد الاستقبال الحماسي الذي لقيه في المانيا عام ١٨٩٩ ، وقد كان في الوقت نفسه موجها للنسق البلجيكي للفن الجديد . وفي عام ١٩٠٦ أسندوا اليه كرسي الاستاذية في الفران دوشيه دي ساكس حيث وضع نواة تأسيس الباوهاوس بوهوس التي نمت في المستقبل .

لقد انتقل بيتر بهرنس وفان دي فيلدي الى الهندسة المعمارية بعد أن جربا فن الرسم وفن الغرافيك . ومنذ عام ١٩٠١ اشتركا في تأسيس جالية الفنانين في دار مستادت ، الواقعة على ماتيلد نهوهي ، وكان جوزيف أولبريش قد رسم مخططاتها وأشرف على بنائها . وقد بنى فيها بيهرنس بيته الخاص ونفذ عدة مشاريع غرافية بمناسبة الافتتاح الرسمي ، وفي عام ١٩٠٧ حينما تأسست في فيينا رابطة (الدوتشر فيركبوند) كان بهرنس واحدا من أهم الداعين اليها والمدافعين عنها ، ورابطة الفيركبوند اذ جمعت تيارات فنية مختلفة ودون أن تتقيد بمبدأ فني معين عرفت نفسها في قاسم مشترك : الثقة بالنوعية وتعلق بالاشياء المحسوسة ، وموضوعية المشروع ، أي التمسك بروح ساشليشكيت التي كانت تميل الى الانزواء في المانيا منذ بضع سنوات . ان مبادىء الاعلام لهذه الرابطة هي مبادىء « معهد الفنون والمهن » الانكليزي ، لقد عبر موريس عن هذه المبادىء وعاد اليها خلفاؤه أمثال روبرت أشبي . انها مبادىء مقاومة أي استغلال تجاري والتعلق بالقيم الاخلاقية التي يجدر بالفن التمسك بها ، ورابطة الفيركبوند اذ تكونت على

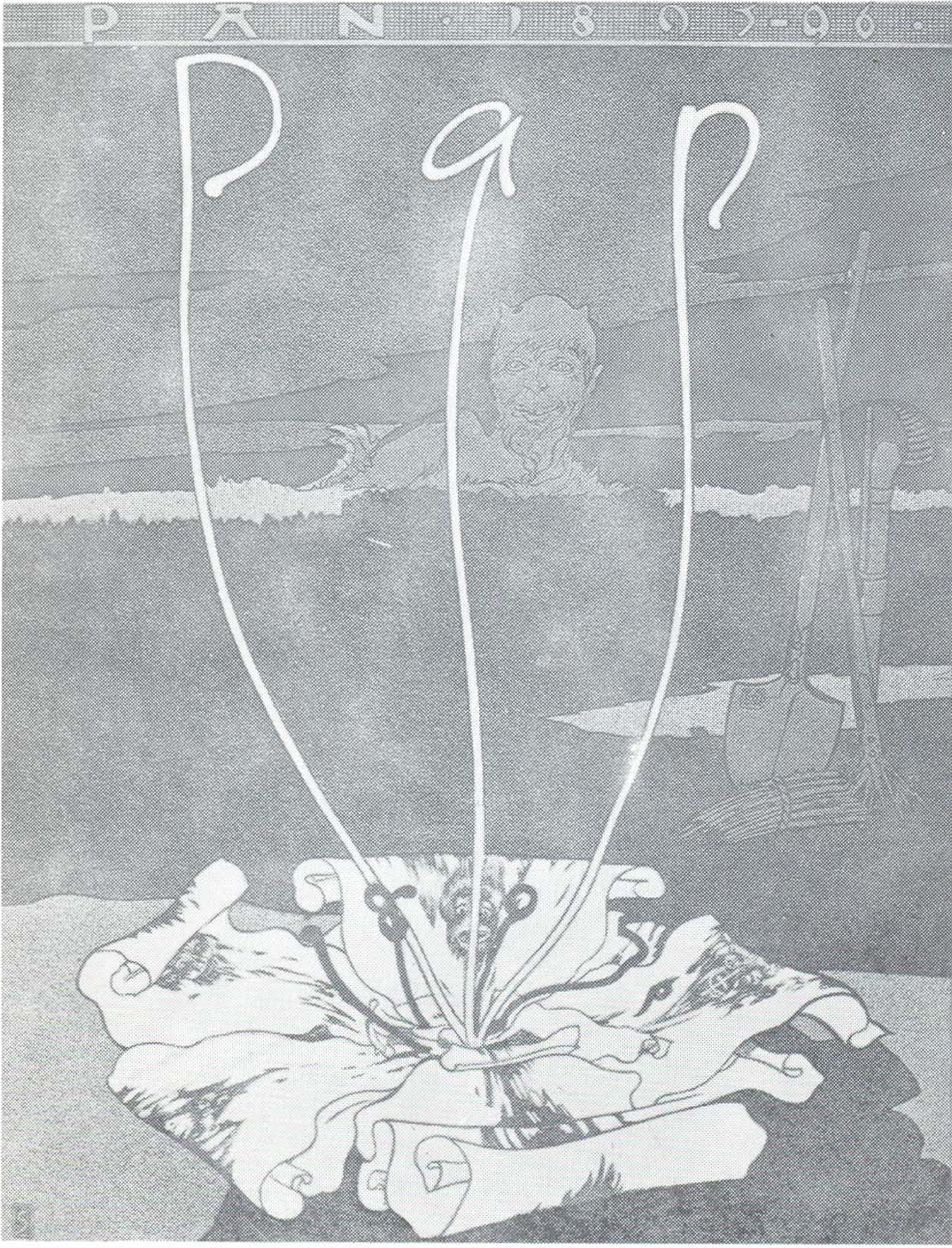


بيير بونار .. تجربة متميزة في الاعلان التجاري

هذا النحو كجمعية مع ممثلين لها في مختلف القطاعات، تمكنت من مراقبة نشاط الصناعة الالمانية (كما تمكنت من حصر اخطارها في ميدان الجمالية الصناعية. في الخطاب الذي ألقاه بمناسبة تأسيس جمعية فيركبوند أكد فريتز شوماشر أن هدفه الاساسي هو [تجاوز الشقاق بين المخترع والمنفذ ، وذلك بردم الحفرة التي تفصل بينهما]. كان بهرنس بالتأكيد هو الشخص الذي طابق أفضل من غيره بين نشاطه الفني الخاص ونشاط رابطة فيركبوند .

لقد حصل بهرنس على تكليف لا مثيل له في تاريخ المشروع ، وذلك تحت اشراف (اميل راتنو) الصناعي المثقف والتقدمي ، لقد وكلوا اليه مهمة تهيئة جميع المشاريع التي تتعلق بالمجموع الصناعي بدءا من الصورة الى المتاجر والى الاشياء المطلوب انتاجها كالاقواس الكهربائية وأباريق الشاي الكهربائية ، ومرورا بحروف الطباعة من أجل المطبوعات العديدة ، وانجاز المصانع ـ مصنع العنفات في برلين عام ١٩٠٩ ـ الانشاءات الاجتماعية من أجل اسر العمال ، ندوة الفن . وقد رشحوه لان يصبح المستشار الاول ليقوم بعمل جبار ، أي صنع تمثال ضخم ، لقد انتقلت مشكلة الاتصال حينذاك للمرة الاولى من تخصيصها الاصلي ، فقد كانت محجوزة لصفوة المجتمع ، انتقلت الى المستوى الشعبي الذي يتمثل في الطبقات الكادحة ، لم تتحقق نبوءة موريس التي تبشر بالرجوع الى صناعة الحرفي، بل تحققت فكرة تلميذه آشبي الذي تنبأ بالعكس ـ [بأن الحضارة الحديثة تستند الى الآلة ، فاذا نحن لم نقبلها فلن تكتب الحياة لاي تنمية او تشجيع أو تعليم فني] .

في عام ١٩٠٧ أي في عام تأسيس جمعية الدوتشر فيركبوند ، رسم بيكاسو « آنسات أفينيون » ، وتدل هذه اللوحة رمزياً على قدوم عهد جديد للفن ، فالصلات التي كانت تربط حتى ذلك الحين الفن بالطبيعة تحطمت ، لقد أنكر المذهب التكعيبي ودمّر كلياً فن الرسم المنظوري الذي تعود الانسان استخدامه لملاحظة العالم بحسب المبادىء التي ترقى الى عصر النهضة ، وبحسب رؤية ثلاثية الأبعاد . إنّ التكعيبية الفرنسية والمستقبلية الإيطالية ، وإن نشأتا من مدرستين مختلفتين تماماً ، ذلك أن الواحدة مستمدة من سيزان والأخرى من الرمزية الأوروبية عبر غايتانو بريفياتي ، وقد وصلتا الى نتيجة مشتركة ، وهي أنه لا بدّ من أن ندخل في الفن فكرة التواقت ، وهذا التواقت ربما كان عليه أن يقودنا لا شعورياً الى التصوير الفني لاكتشاف علمي هو في غاية الاهمية، إنّ اكتشاف الفضاء والزمن في مطلع هذا القرن ، والفضاء الزمن يعني البُعد الرابع ، بعد أن أطلعنا انشتاين عام ١٩٠٥



جوزيف ساتلر ... من الفنانين الهامين في مجال الاعلان

على « نظرية النسبية » كان منكوفسكي (عام ١٩٠٨) العالم بالرياضيات أول من جعلنا نتخيل عالماً له أربعة أبعاد ، في الفن يصبح المستوى التعبير عن الزمن في الرسم أولاً ، وفي الهندسة المعمارية فيما بعد ، وفي هذه السنوات نفسها ، برزت تقنية فنية ثورية أخرى، وهي أكثر التقنيات ارتباطاً بالأبحاث الفضائية والزمنية ألا وهي السينما . إن « صدور مصانع النور » يرقى في الواقع الى عام (١٨٩٥) والرسوم المجردة الاولى حوالي (١٩١١) والمعزوة لكاندنسكي ولكوبكا ولعدد قليل غيرهم تزامنت مع التفكيك التدريجي للموضوع الذي سوف يقود الى النظريات الجديدة لمجموعات مختلفة نجمعها اليوم في العبارة المشتركة « الطليعة التاريخية » . هناك موضوعان أساسيان بالنسبة للأبحاث الغرافية ، ففي عام (١٩١٣) أعدّ كازيمير ماليفيش تركيبا هندسيا لمربع واحد أسود على خلفية بيضاء ، من هنا نشأت البنائية ، وهي نظرية جمالية حلت في موضع النحت التقليدي نحتاً مفرغاً مكتنفاً بتشابك من الخطوط والسطوح . وبعد ذلك بسنة واحدة أي عام ١٩١٤ ألف مارينيتي كتابه الشهير « لنتكلم بحرية » يشدد فيه على أوضاع متوترة وذلك باظهاره الاصوات للعيان بواسطة الطباعة لقد شقّ طريقاً جديداً للتفسير البصري للأدب ،

وسوف يستأنف هذا الطريق بعد بضع سنوات الدادائيون والسرياليون وأبو لينير في قصائده «المركبات الجميلة» عام ١٩١٨، بالاضافة الى ذلك كان لهذه التراكيب الفضل في تحرير الطباعة نهائياً من قيد الكلاسيكية الحديثة التي تتبع طريقة الطباعة التقليدية.

خلال الحرب العالمية الاولى انضم بلدان محايدان الى المراكز الاوروبية ذات الثقافة القديمة والجديدة وهما سويسرا وهولندا، سويسرا مع زوريخ حيث أسس تريستان تزارا الحركة الدادائية عام ١٩١٧ وحيث يعيش عدة لاجئين سياسيين، وهولندا مع أمستردام وروتردام وليد كمراكز فنية. وقد أصبح هذان البلدان نقطتي الجذب ومهوى الأفئدة.

وخلافاً للمستقبليين الايطاليين الذين يمجدون بحماسة جمال الآلة، ولا يميزون بين دوي المدافع والتقدم الصناعي، اذ هم يظنون الحرب ثورة، فانّ الدادائية تمثل موقفاً فوضوياً عدمياً يرفض الحوار مع الثقافة «البورجوازية»، وسرعان ما يفضي بها الامر الى إبطال صفة القداسة بعنف لقيمها الغالية. يقول الدادائيون: «الدادائية هي تماماً كالطبيعة لا تعني شيئاً». إنّ جميع المجلات المنشورة بدءاً من «ميرز» حتى «ندوة الدادية ٣٩١»، و «ميكانو» أو «الدادية» تتخذ موقفاً مماثلاً لموقف المستقبليين، وتمجد حتى الأوج العنصر الطباعي، وقد يكون ذلك ما عدا مجلة «الدادية» التي أخذ بنشرها في برلين بدءاً من عام ١٩١٩ راول هو سمان وجون هرتفيلد وجورج غروز وحيث ظهر للمرة الاولى التشكيل المصور (جمع صور تشكل موضوعاً واحداً أو يضم عدة موضوعات). هذه الأداة التقنية الجديدة فتحت إمكانيات تعبيرية جديدة فيما كان (فرنسيس بيكابيا) و (مان راى) على وشك تطوير تجارب تصويرية أخرى.


بيلاديني ... الميدوزا ... ١٩٦٨

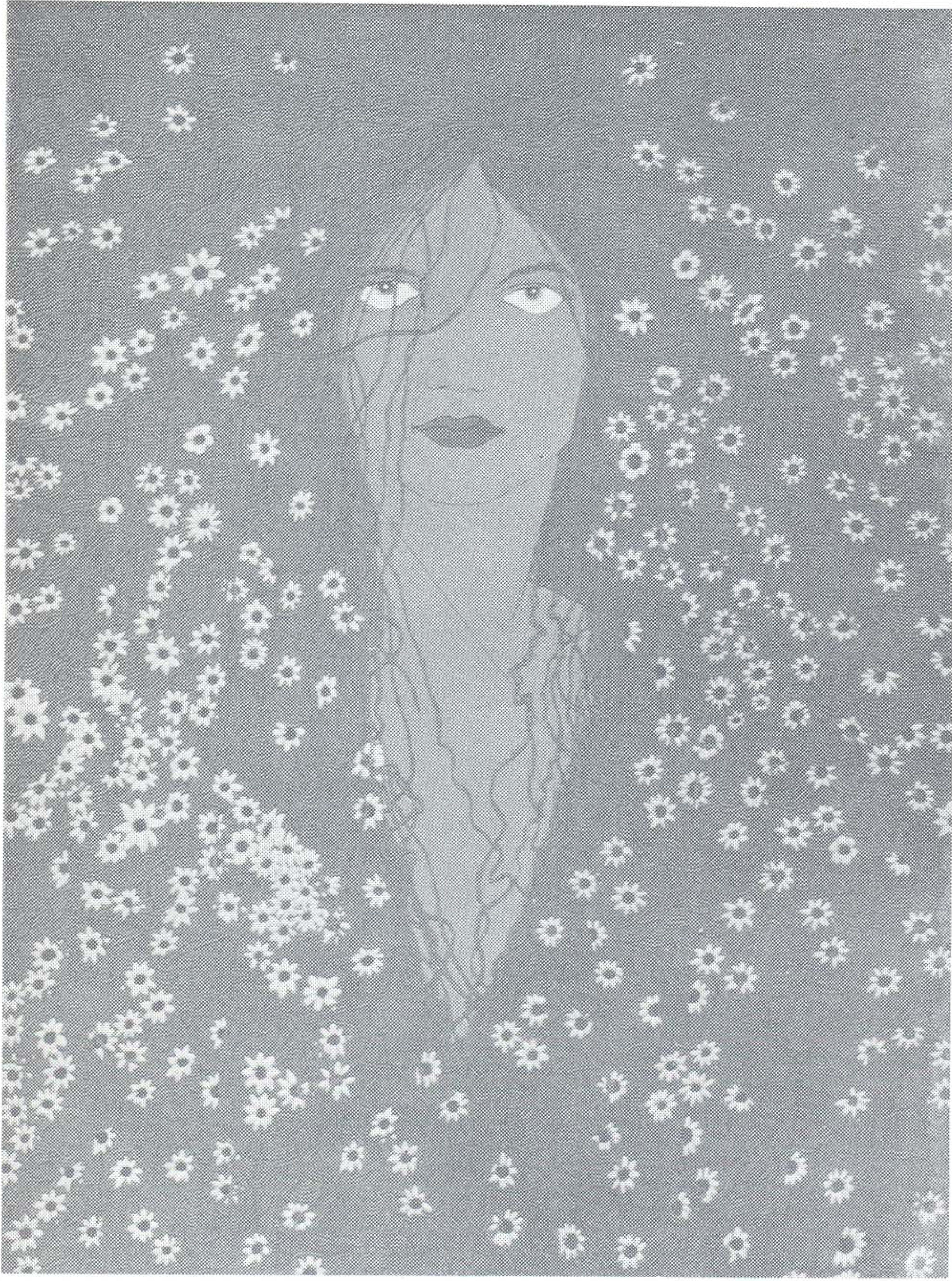
وفي شهر كانون الاول عام ١٩١٧ ظهرت في ليد في هولندا مجلة (دي ستيجل) أسسها تيوفان وازبورغ، وقد شغل فيها بييت موندريان مكاناً هاماً وتعاون معها بمؤلفاته النظرية، والغلاف الذي رسمه فيلموز هو سزار يعبر خصوصاً عما ستؤول اليه عقائد الجماعة ومذهبهم الشعري. المقصود هو تركيب هندسي من مستويات منسقة فيما بينها كما لو كانت تقطعها خطوط عمودية وافقية بنسخة سلبية. الكلام البصري لمجلة «دي ستجل» سوف يستند بالضبط الى هذا المبدأ: مقابلة شديدة للخطوط الأفقية والعمودية، وزوايا قائمة ومستويات ملونة، تلك هي سمات تنضم إليها رؤية ذات انسجام شامل بعيداً عن أي ذاتانية (وهي مذهب فلسفي يقيم المعرفة كلها على أساس من الخبرة الذاتية). ومهما يكن من أمر فان «فندنجن» المجلة النموذجية للثقافة الرسمية وللهندسة المعمارية الهولندية، وهي لسان حال «مدرسة أمستردام» أسسها هندريكوس ت. ويجديفلد عام ١٩١٨، وظلّ رئيس تحريرها. إنّ شكلها الخطي مثير للاهتمام، وهي تعكس تأثير بيرلاج ورايت، كما تعكس زخرفة الشرق الأقصى، هذه الزخرفة التي نجدها في مجلة «نيو كانست» الهولندية، وفي دراسات دي غروت ولما كانت آراء العاملين في هذه المجلة معتدلة حول المشكلات الفنية، فقد اتهم هؤلاء العاملون بالرجعية بالرغم من انّ المواضيع الهامة التي يعالجونها في أعداد ممتازة.

ومن ناحية روسيا فانّ الفنانين التقدميين وضعوا أنفسهم بحماسة في خدمة الدعاية الثورية منذ عام ١٩١٧، لقد أعلنوا أنهم يريدون العمل على تغيير العالم فكان لا بدّ لهم من النضال بعزم وقوة من أجل تغيير الحياة الاجتماعية والحياة الثقافية، فقد أصلحت المدارس الفنية في جميع المقاطعات وأنشئت متاحف جديدة، وأخذوا ينظمون تظاهرات بمساعدة الرسامين والممثلين والأدباء والموسيقيين. تأسس المعهد العالي للفنون والتقنيات (الفشوتماس) في موسكو عام ١٩١٨، وفي عام ١٩١٩ نفذ تاتلين مشروعه الضخم «نصب تذكاري لنشيد العمال الثوري الثالث»، وهو رمزٌ للبنائية، وهي النظرية الجمالية للنحت المفرغ.

أمّا إيل ليسيتزكي (١٨٩٠ – ١٩٤١) فهو واحد من الفنانين الذين ساعدوا أكثر من غيرهم في النهضة الغرافية للفن الثوري وإجمالاً لفترة «الطليعيين التاريخيين»، وفي عام ١٩٢٠ دعاه ماليفش للتعليم في

معهد الفنون الجميلة في فيتبسك ، وفي السنة التالية أدار ورشة الزخرفة للمنازل في معهد الفشوتماس في موسكو ، وكان ((الكسندر رود شنكو)) باعث الحركة فيه ، لقد كان ليسيتزكي يوزع وقته بين الورشة والرحلات العديدة الى الخارج ، وقد حمل منها معارف جمة هي وليدة التجربة والأسفار ، وأنمى هذه المعارف بالأبحاث الوظيفية والاتصالات بالطليعة الأوروبية . وفي عام (١٩٢٢) تعرف في برالين على (غروبيوس) وعلى (دي فان داز بورغ) وموهوكي ناغي وارتبط بهم . لقد تعاون أيضاً مع العديد من المجلات نذكر منها دير جيجنستاند اوبجكست ودي ستيجل ومابرون ، الخ . وبدءاً من عام ١٩١٩ قام بنشاط خاص بالبحث نجم عنه اعلان عام ١٩١٩ ((اضربوا البيض في زاوية الاحمر ، تاريخ لوحتين (١٩٢٠) ومجموعة مؤلفة من ستة رسوم صدرت في هولندا .

وفي ((قراءة بصوت عال)) فسر على طريقته وفي كتاب قصيدة (ماياكوفسكي) قال هو بنفسه بصدد هذا الكتاب : ((إنه مؤلف فقط مما نجده في خانة تنضيد الحروف لعامل المطبعة ، تتوافق صفحاتي مع الشعر وفق علاقة يمكن أن تشبه بعلاقة البيان مرافقاً للكمان . وكما أن الشعر يتكون بالنسبة الى الشاعر من الخيال المقترن بالفكر ، ومن الصوت كذلك أردت إحداث وحدة متعادلة بين الشعر والطباعة .)) لقد دلت مجموعة من الرسوم تسمى ((برون)) على انتقاله من الرسم الى الفضاء المعماري، هذا هو الطريق الذي سلكه قبله ماليفتش وجماعة ستيجل ، بعد عام ١٩٢٦ أقام في الاتحاد السوفييتي باستمرار تقريباً مكرساً حياته الى عمل ضخم للدعاية في خدمة الدولة . لقد ادخل التصوير الشمسي في أعماله ، وشدد في تركيبه الغرافي على وجود عناصر واقعية ، بالرغم من أنه يضع دائماً فكرة الدعاية نصب عينيه . إنّ التجانس بين ليستزكي وتيو فان دازبورغ ولازلو موهولي ناغي حاسماً حوالي عام ١٩٢٣ . مع انتشار اسلوب بوهوس الذي كان مركزاً للتدريب ولنشر الأفكار . وكان فان دي فيلدي قد أسس عام ١٩٠٦ مدرسة الفنون التطبيقية والمهنية في مقاطعة فايمار ، لقد عمل في هذه المدرسة خلال عشر سنوات حتى الحرب حيث أضطر (فان دي فيلدي) لمغادرتها لكونه بلجيكياً ، وقد أصبحت مقاطعة فايمار تعتبر بالنسبة اليه بلداً معادياً. ثم أصبحت المانيا للمرة الاولى بلداً ديمقراطياً مع جمهورية فايمار ، فاستأنف المعهد عمله حتى عام١٩١٩ متبنياً أفكاراً جديدة ، فشمل معهد الفنون الجميلة تحت تسمية واحدة ((ستاتليش بوهوس فايمار)) ،

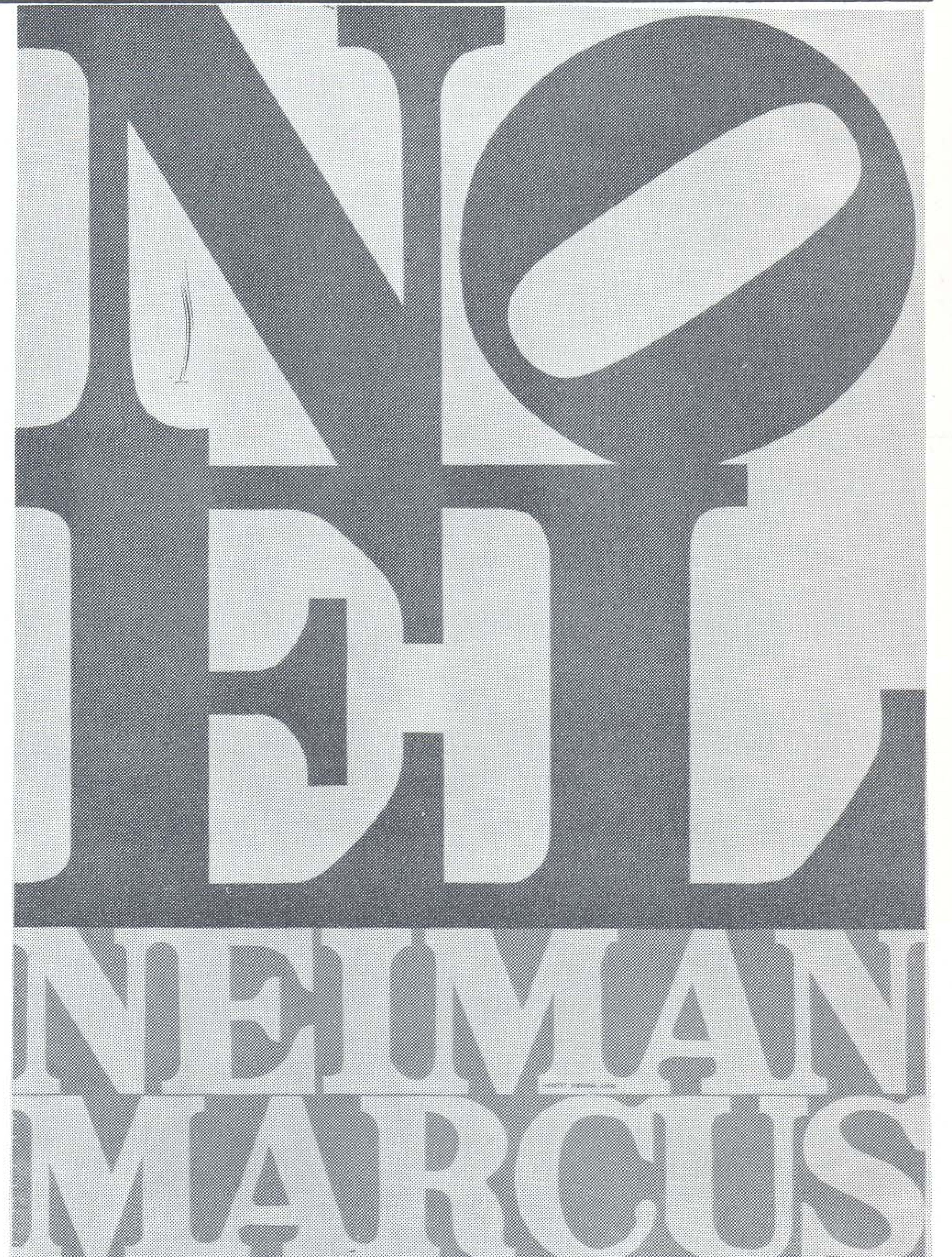


برادلي تومسون ... طفل بالازهار ١٩٦٧

وقد اسندت إدارته الى والتر غروبيوس الذي لفت إليه الأنظار في معرضي ١٩١١ ، ١٩١٤ لفيركبوند ، وتزوج آلمار ماهلر عام ١٩١٥ في فيينا بعد أن عمل في ستوديو بهرنس . لقد اصطحب غروبيوس من فيينا جوهان إيتي ، وكان يفكر أنه يستطيع أن يكل اليه مهمات تعليمية اساسية . غير إنّ هذا الأخير ادخل في محاضراته الى جانب تقنيات علم النفس المطبقة على نظرية الألوان ، ادخل مختلف الممارسات العلاجية التي تتسم بطابع صوفي وفرداني ، وهي صفات يروق لبعضهم أن يضفوها على مركز (بوهوس) وبحضور فان دويزبرغ في فايمار عام ١٩٢١ — ١٩٢٢ تشكلت زمرتان متعارضتان ما لبث أن عاشتا في عداوة شديدة ، وفي النهاية استقال رايتن من عمله وغادر دويزبرغ فايمار قاصداً باريس . لقد نقح دروس إيتن أحدُ تلامذه ، جوزيف البرس ، بالتعاون مع موهولي ناجي (١٨٩٥ — ١٩٤٦) الذي أدار ورشة المعادن (ولم تكن ورشة الطباعة قد أنشئت بعد) ، وقد عمل مع غروبيوس وقام بتركيب صفحات وتغليف مؤلفات مركز بوهوس بوشر التي نشرت بدءاً من عام (١٩٢٥) ثم انتقل هذا المركز الى (ديسو) ، **إنّ آراء موهولي ناجي في فن الغرافيك ومفهومه حول العلاقة بين اللغة**

والكتابة والعلاقة بين النقش وزخرفته هذا كله أضفى على الصفحة مدلولاً جديداً . أضف الى ذلك أن انتهاكاته لعددٍ من القواعد الأساسية للكتابة ، وحذفه الحروف الكبيرة في أول الأسماء ، وهي قاعدة خاصة بالمانيا قد أثارت غضب الجمهور . لقد عرف موهولي ناجي أن يميز تماماً بين الرسم المستقل والزخرفة التي ابقاها للتصوير الشمسي . لقد كان واحداً من رواد التصوير الشمسي دون أن يكون هو نفسه مصوراً شمسياً ، وكانت نظرياته منطلقاً لعدة دراسات معمقة في داخل مركز باوهوس وفي غيره .

إنَّ الشخصيات البارزة في مركز باوهوس في الميدان الغرافي كانت (جوست شميدت) و (هربر باير) ، لقد انتقل كلاهما من دور الطالب الى دور (الاستاذ) في دورسه ، وقاما بطبعات عديدة تتسم بطابع باوهوس، تجلت فيها مميزات المذهب البنائي ، ولد باير في النمسا عام (١٩٠٠) وقد رسم عدداً من حروف الطباعة ، وحاول أن يحذف من الطباعة أيَّ مرجع شخصي ليوصلها الى مرحلة العقلانية الصرفة ، كتب في أحد مؤلفاته : ((**إنَّ فن الغرافيك الإعلاني الوظيفي** لابد له أن يستوحي قبل كل شيء قوانين علم النفس **والفلسفة . فالدعاية ، في وقتنا الحاضر ، تعالج بأسلوب عاطفي فقط تقريباً)) .**



روبرت انديانا - اعلان عن عيد الميلاد .

بعد نقل مركز بوهوس الى برلين عام ١٩٣١ وإلغائه من قبل النازيين عام (١٩٣٣) غادر المانيا عدد كبير من أولئك الذين كانوا يعملون فيه ، فأقام معظمهم في الولايات المتحدة الأمريكية ، ومن هناك انتشرت افكارهم في العالم بفضل العديد من المنشورات ، واحدثت معاهد جديدة كمعهد باوهوس الجديد(١٩٣٧) او معهد المشاريع في شيكاغو عام ١٩٣٨ ، وقد تسلم موهولي ناجي إدارة هذين المعهدين ، وكذلك هاجر باير الى الولايات المتحدة عام ١٩٣٨ ، وكان تأثيره كبيراً في تطوير التقنيات وفن الغرافيك الاعلاني .

في ذلك العصر كانت الغرافية تستعمل بمعنى الرسم الغرافي ، وكانت تستند وتنظم بحسب مبادىء دولية ويسمح لها بأن تتكلم لغة شائعة وعامة ، والجيل الذي تبع جيل اساتذة معهد باوهوس حذا حذوه ، فقد اوضح أكثر من غيره تقنيات ميدان اختصاصه وحددها بمستوى مسلكي عال ، فاكتسب على هذا النحو ، مثلاً ، مهارةً أكبر في استخدام الصورة الشمسية ، وهو اكتشاف متأخر نسبياً في فن الغرافيك وفي الإعلان ، وقد حددت مخططات جديدة لتركيب الصفحات وأتقنت دراسة تمييز حروف الطباعة ، كانت الأسماء المشهورة سويسرية بدءاً من (دي هربر ماتير) و (الترهزريغ و (هانس نوبورغ) ، و (ماكس بيل) الذي أسس عام ١٩٥٢ معهد هوشول فورخستا لستنغ في أولم ـ حتى ريشتار لوهس وكارلو فيغاريللي وماكس هوبير الذي عمل في إيطاليا منذ عام ١٩٤٦ ، ولا بدَّ لنا من أن نذكر أيضاً لاديسلاف (سوتنار) و (جان تشيشولد) و (غوركي كيبس) و (بول راند) والايطاليين (جيوفاني بينتوري) و (فرانكو غرينياني) وغيرهم .

يستند نشاط هؤلاء جميعاً الى الدقة الشكلية ، وقد احسنوا نقل المفهوم الى جيل الغرافيين الذي ظهر منذ عام ١٩٥٠ .

طبعاً لم يكن تطور فن الغرافيك موجزاً تاريخياً كما تتيح هذه الملاحظات المختصرة افتراض ذلك . إنَّ رسم تطوره كثيراً ما كان متعرجاً وخاصة حوالي الحرب العالمية الاولى . في الواقع أوقفت الحرب فجأةً تجارب الطليعيين الواقعيين وذلك باستعادة القيم التقليدية لا سيما في فرنسا وايطاليا .

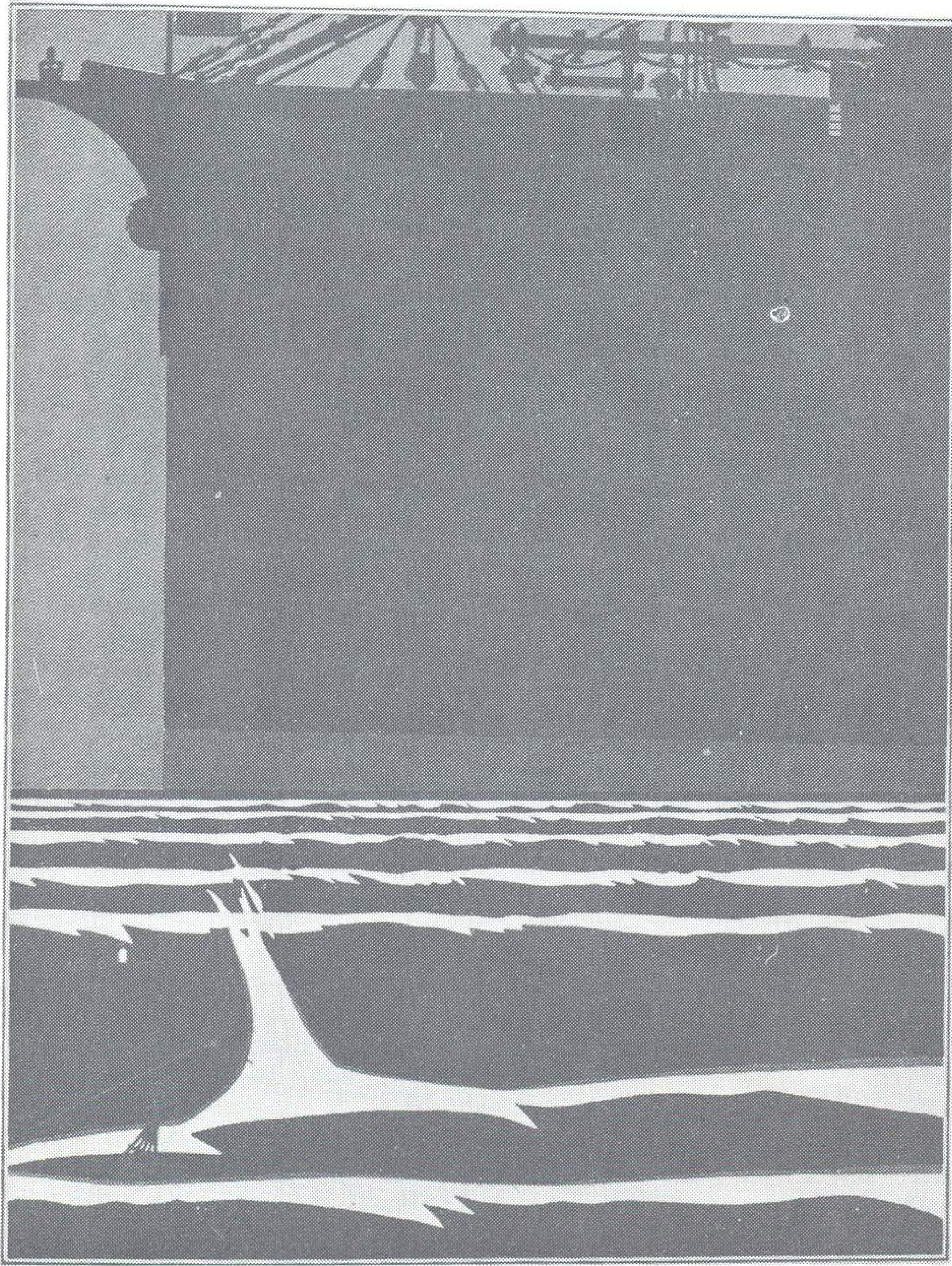
إنَّ حنين الكلاسيكية الجديدة الى الميتافيزيقا التي عبر عنها (دي كيريكو) في مؤلفاته مهد السبيل الى فنٍ يتجه نحو الماضي ، ففي ايطاليا ، حتى المجلات الأدبية والفنية التي كانت في ذلك العصر المجلات التي كان لها شأن كبير كانت تطالب بالقطيعة مع الطليعيين وتقاوم أي مرجع دولي ، وهي تمجد بالعكس ((القيم السامية)) الأسلوبية للتقليد بدءاً من الفنانين البدائيين

حتى جيوتو وعصر النهضة ، كما هو شأن جماعة « نوفيسنتو » في مدينة ميلانو ، وفي فيينا الفنانون المتجمعون حول (هوفمان) وجماعة (فييز فييركستات) عدلوا تدريجياً بدءاً من عام (١٩١٤) عن القوانين الصارمة للنزعة الهندسية التي تركت أثرها من قبل في نشاطهم بقصد العودة الى فن الزخرفة والاتجاه نحو مركز بيدر مير جديد الذي كان داغوبير بيرش النموذج الذي يحتذى في التفكير . وفي فرنسا ظهرت نزعة تجديدية معتدلة تميل الى توحيد جميع الطرق الحديثة الجديدة في رؤية ساخرة ومرحة . وقد تمتزج بها صيغ اللغة التكعيبية ورموز المجموعة التقليدية وطريقة بواريه وطريقة مشهد الباليه الروسي وفن النحت الزنجي ورسوم ايلوني ورابطتهم الفنية ، يمتزج هذا كله في مظهر مصطنع سوف ينتج فنوناً تصويرية جديدة . وسيكون المعرض الكبير « للفنون الزخرفية » الذي أقيم في باريس عام ١٩٢٥ والذي حدد اسلوباً سمي بالضبط فن الزخرفة .

بالإضافة الى الروسي / أرتي / الذي اهتم خصوصاً بالمسرح - الثياب والإخراج - وبالأثاث والنشر ، بالتعاون مع مجلة « فوغ » كان هناك فنانون غرافيون نموذجيون هم : جورج ليباب وكاساندر وجان كاركو وبول كولان ، وهم في ايطاليا ماريو سيروني ومارسيللو نيزولي وسيفيرو بوزاتي الملقب « سيبو » ، لقد عمل هذا الاخير في باريس ، امّا كاساندر (١٩٠١ - ١٩٦٨) فقد لفت الأنظار أكثر من غيره في هذا المجال . وقد انجز عدداً من الإعلانات التي لا تضاهى ، كتلك التي صنعها من أجل عربات النوم في القطار » مثلاً ، شدد كاساندر كلياً على ثقل الأشكال ذات البعدين بطريقة منمنمة جداً موجزاً الخطوط فيها بعناية الزخرفة ، وقد رسم للمسرح مشاهد هامة وعديدة .

قام في انكلترا الأمريكي إ. ماكنيايت (١٨٥٠ - ١٩٥٤) بتجارب مماثلة لتجارب كاساندر وظلّ ماكنيايت مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالنزعة « التابعة للتكعيبية المستقبلية ، واعلاناته التي انجزها من أجل صحيفته » ، « ديلي هيران » (١٩٢٠) ، ومتاحف لندن ١٩٢٢ ولوحاته التي ابتكرها فيما بعد تتصف كلها بالتوزيع التكعيبي للمساحات وبدينامية الشكل .

هؤلاء الفنانون شقوا طرقاً أخرى تختلف تماماً عن تلك التي رسمها الفن « الوظيفي » ، مما يتيح الابداع لكثير من الفنانين في العالم .



تجربة متطورة تقدم لنا الاعلان المعاصر بمفهومه البسيط

ذلك كان شأن ريمون سافينياك وهربرت لوبان مثلاً اللذين نشرا فن « الاعلان » بمعناه التقليدي . لقد عمل الاول مع كاساندر ، ويتجلى ذلك في عدد من إعلاناته الشهيرة التي صنعها .

ثم بعد الحرب العالمية الثانية نشهد تطويراً كبيراً للإعلانات وازدياداً سريعاً في عدد الوكالات الدولية . وهذه الوكالات فرضت على أوروبا التقنيات الإعلامية الأمريكية .

وفي العشر السنوات الاخيرة شهدنا صعوداً كبيراً للفن التصويري في زخرفته النصوص ، وذلك على حساب الأسلوب التجريدي .

ومع تقدم النشر المتزايد ، وخصوصاً في ميدان الدوريات المصورة وكتب الاطفال والكتاب المزين بالرسوم اجمالاً ، بصرف النظر عن الانتاج الهام للرسوم المتحركة المخصصة للتلفزيون انتقلت مهنة الغرافيين فيما بعد من نشاط محدود لعدد قليل من الناس الى صناعة ثقافية حقيقية .

الملصق السياسي والقضية الفلسطينية

خليل صفية

يعتبر الملصق من أكثر الاجناس الفنية فاعلية وتأثيرا في الناس ، وتكمن اهميته في طبيعة عناصره من حيث البساطة في الاشكال والرموز المستخدمة والاثارة البصرية اللونية والشكلية التي تدفع الى لفت نظر المتلقي ، وقوة التعبير واستخدام اقل عدد ممكن من العناصر التشكيلية والرموز التعبيرية والالوان ، وهذا يعني قدرة هذا الجنس الفني على ايصال محتواه الى المتلقي مباشرة ، دون وسيط ((أدبي)) ، الكتابة التي تفصح عن الموضوع او تشكل بمعناها الادبي محتوى الملصق ، أو وسيط ((نقدي)) ، وتحليل العمل واستشفاف محتواه وايصاله الى الناس عبر الناقد . وهذه الخصوصية التي يتمتع بها الملصق تعني شيئا هاما بالنسبة لنا وهو : ان الملصق لايحتمل التأويل في المعنى ، مثل التصوير ((لوحة الحامل)) او النحت الحجري ((نحت الحجرة)) او الحفر بتقنياته المتنوعة ، بل يفترض فيه ان يصل بمحتواه الى الناس بمنتهى البساطة والتلقائية والسرعة ، ومن هنا تأتي أهمية الملصق الناجح جماهيريا ((الوضوح في الشكل والفكر ـ البساطة في العناصر والرموز ـ القوة في التعبير)) ، ولاتقف فاعلية الملصق عند حدود الدور السياسي فالملصق ونعني بالتحديد الملصق السياسي ((لاالتجاري)) يلعب أكثر من دور ، فهو ايضا وسيلة تثقيف جمالي ، ولا يمكن أن تتحقق هذه الادوار ((السياسية)) و((الاجتماعية))و((الجمالية)) بمعزل عن حضور الملصق عبر الطباعة وتعدد النسخ في الشوارع بين الناس ، فاذا كانت اهمية الملصق تكمن في خصوصيته التعبيرية، فان فاعليته تكمن بلا شك في انتشاره الواسع ، طباعته وتوزيعه ولصقه على الجدران ليكون على تماس مباشر بالناس .

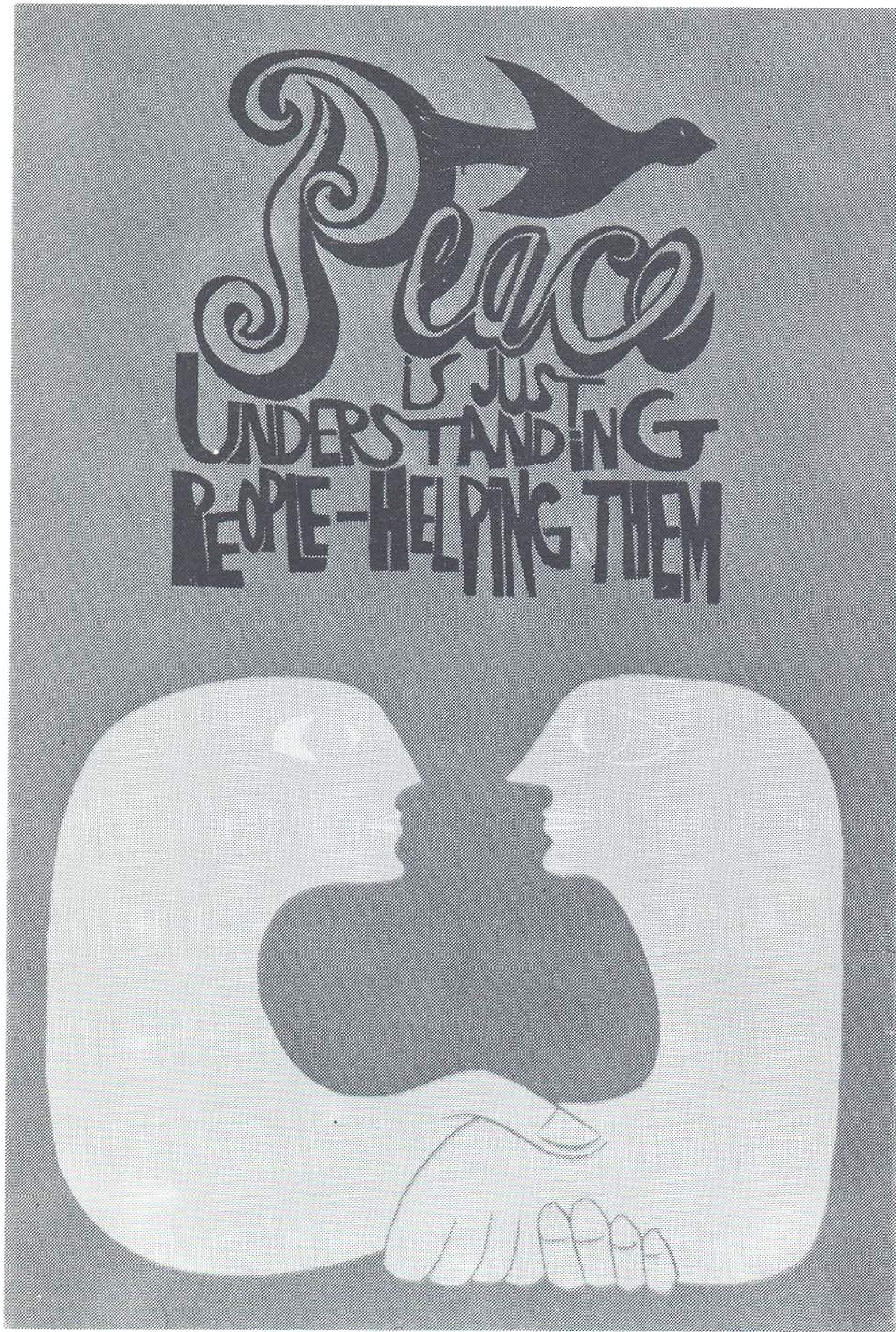
وهذه المسألة ((الطباعة)) تفترض من الفنان الوعي بالامكانيات التقنية الطباعية ، فتطور الطباعة يلعب دورا بارزا في تطور الملصق ، وايصاله الى الناس بمضامينه وجمالياته ، فالطباعة ((الرديئة)) تحد من فاعلية الملصق الجمالية وخصوصية الاثارة البصرية والشكلية واللونية ، الاثارة التي تشكل عاملا هاما من عوامل جلب اهتمام المتلقي ودفعه الى تأمل الملصق ، وهكذا تسيء الطباعة ((الرديئة)) ، الى الملصق وتشوه الذوق الجمالي العام ، فكثيرا ماتستخدم المطبعة ألوانا غير الألوان التي استخدمها الفنان في ملصقه ، وقد لعب الملصق دورا نضاليا في حياة الشعوب ، فكان ومازال من أكثر الوسائل البصرية اثارة وتحريضا فساهم في التعبير عن قضايا الشعوب المناضلة ، وفي الكشف عن الممارسات النازية والصهيونية ، والامبريالية الامريكية ، وتطور في كثير من بلدان العالم ((بولونيا ـ كوبا ـ فيتنام ـ وغيرها)) مستمدا أصالته من جماليات تلك البلدان ، همومها ، مشكلاتها ، قضاياها ، وانفتح عبر الرؤية الانسانية التقدمية على مشكلات الشعوب المناضلة ، فاستخدمه الفنانون الطليعيون في مختلف أنحاء العالم للتعبير عن الثورة الفيتنامية ثم الثورة الفلسطينية ، وأصبح سلاحا من الاسلحة الثقافية الهامة في التعبير عن قضايا الشعوب المكافحة ، وفي مواجهة القوى الامبريالية ، وتعريتها ، وادانتها .

وعلى صعيد قضيتنا القومية اعطى الملصق المحلي والعربي والعالمي اهمية خاصة للقضية الفلسطينية ، فظهرت مئات الملصقات التي تعالج بالتعبير الفني مختلف الموضوعات الفلسطينية ، من ايام النكبة الى زمن الثورة ، واقيمت المعارض الفردية والجماعية العربية والعالمية الخاصة بالقضية الفلسطينية . «معرض الملصق العالمي للتضامن مع الشعب الفلسطيني ـ معرض الملصق العربي والقضية الفلسطينية ـ معرض الملصقات الفلسطينية ـ .. وغيرها » ومعظم المعارض الجماعية الفلسطينية والعربية والعالمية أقيمت بعد انطلاقة الثورة الفلسطينية المسلحة في العام ١٩٦٥ ، فقد كان ملصق القضية قبل الثورة محدودا ، ولم يبرز على نطاق واسع وشكل متميز متطور الا بعد الثورة ، وبعد التطور في القضية والتقدم الذي حققته الثورة على مختلف الصعد الاعلامية والسياسية والاجتماعية والعسكرية ، وهكذا نجد أن ملصق القضية الفلسطينية قد ظهر مع الثورة وتطور مواكبا تطورها ،وقد ساهمت المؤسسات الثقافية الفلسطينية والعربية مساهمة فعالة في تطور الملصق عبر المعارض وأعطت الملصق أهمية خاصة وعملت على طباعة عشرات الملصقات وتوزيعها في مختلف أنحاء العالم ، ومع تطور الملصق والوعي بأهميته وضرورته تحول بعض فنانينا من المصورين الى صناعة الملصق ،وطبعت بعض اللوحات كملصقات واستخدمت مختلف التقنيات لخدمة الملصق ، فلم تعد تقنية الملصق رسما ولونا ، فثمة تجارب أفادت من التصوير الضوئي وأخرى من الكاريكاتير .. وثالثة جمعت بين الصورة الضوئية والرسم والتلوين باخراج جديد ، وسنبحث في دراستنا (الملصق السياسي والقضية الفلسطينية) في الملصقات التي نراها متميزة على صعيد الملصق العربي والعالمي..

« الملصق العربي » من الانفعال الى العقلانية :

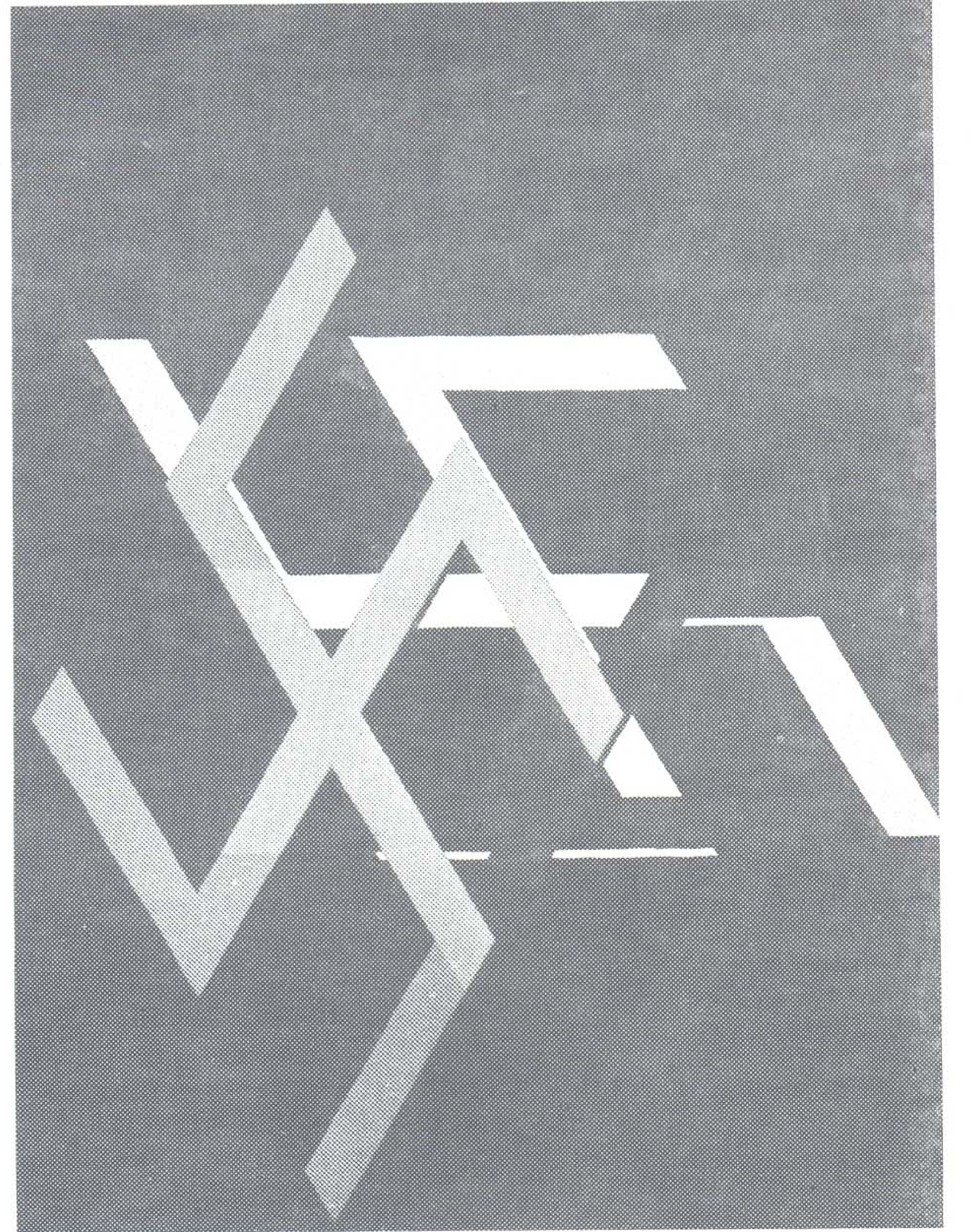
تمحور « الملصق العربي » المرتبط بالقضية الفلسطينية في الخمسينات من هذا القرن ، حول موضوعات النكبة والتشرد ، واستمد مادته من « الارشيف » ، صور المخيمات وحياة البؤس والحرمان والغربة ، وتحقق كانجاز فني بلغة تعبيرية انفعالية ، وبتقنية لوحة التصوير [الرسم والتلوين] واعتمد في كثير من الحالات على العبارات الادبية التي تعكس في معناها محتوى الملصق وموضوعه ...

كان « ملصقا انفعاليا » يعنى أساسا بمخاطبة انفعالات وعواطف الناس على صعيد محلي ، واستمرت هذه الصيغ الانفعالية والمضامين المأساوية حتى منتصف الستينات ووصلت الى أقصى مداها أثر نكسة عام ١٩٦٧ ، النكسة التي دفعت الى تنامي الانفعالات والمضامين المأساوية ،والتي وصلت حدود الفاجع ، ولونت بألوانها السوداء مختلف أجناس التعبير الفني .. ومع تطور الثورة الفلسطينية ، وما حققته من انتصارات على الصعيد العسكري والسياسي وجد الفنان انه أمام واقع جديد ، ولابد من الاحاطة بمختلف جوانب القضية ، ومخاطبة الناس في أي مكان من هذا العالم ، فالمعركة قومية ، والاطماع الصهيونية في وطننا العربي لا حدود لها ، وتتجاوز الارض الفلسطينية وثمة قوى استعمارية امبريالية تدعم الكيان الصهيوني وتمده بالمال والسلاح ، وتساعده على تحقيق أطماعه وأهدافه التوسعية ، وقد عمل هذا الكيان عبر مؤسساته وارتباطه العضوي بالقوى الامبريالية في العالم ، وبمؤسساتها ، على تشويه الحقائق ، وتصوير العربي كمعتد لا كمعتدى عليه ، ولابد من الاشارة هنا الى أن البدايات الاولى للملصق العربي قد تمت على يد المصورين والنحاتين العرب ، لكن مع تطور الحركة الفنية وتخصص البعض في الملصق ، ودخول هذه التقنية الى معاهدنا وكلياتنا الفنية أخذ الملصق في



السلام هو : فهم الناس ومساعدتهم ... بوليتر بيتش (الولايات المتحدة)

التطور ، وعلى يد أساتذة وصلوا بهذا الجنس الفني الى مكانة عالية عبر انجازات متطورة لا تقل ابداعا وخصوصية عن نتاج مشاهير فناني الملصق في العالم ، وهنا نذكر وبشكل خاص تجربة الفنان [عبد القادر أرناؤوط] الذي فتح الباب على مصراعيه على طريق ملصق سياسي متطور بتقنيته ، ويستطيع ان يخاطب الناس في أي مكان من هذا العالم بلغة الخط واللون والرمز ، وحين نتحدث عن تجربة هذا الفنان في الملصق ، فاننا نذكر تجربة رائدة في ابداعاتها وتقنيتها ومضامينها،وقد تكشفت أهمية تجربته ليس في جانبها التقني المتطور فحسب ، بل في التزامها بالتعبير عن قضايانا القومية المعاصرة ، وفي مقدمتها القضية الفلسطينية ، ففي النصف الثاني من الستينات وفي مطلع السبعينات ، أي في مرحلة ولادة ونمو الثورة الفلسطينية ، وتصاعد الهجمة الصهيونية والامبريالية على الشعب العربي اتجه [عبد القادر] الى الملصق السياسي ، وأنجز مجموعة من الاعمال التي طبعت كملصقات وبطاقات بريدية . والحديث عن هذه الملصقات يفترض الكشف عن الوعي المتطور لماهية الملصق وفاعليته الذي يتمتع به الفنان ، فقد تميزت

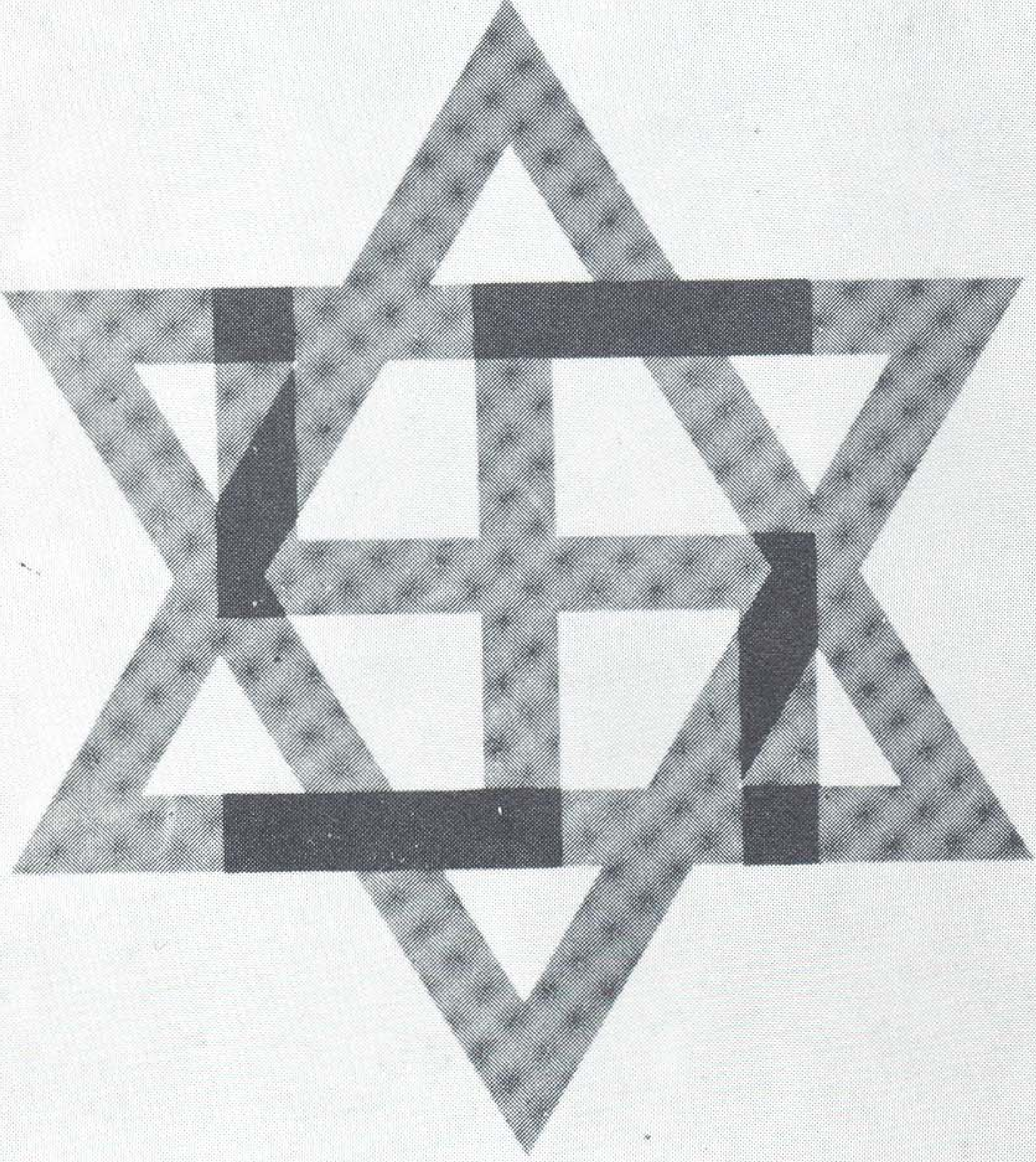


فلسطين .. وطن مغتصب .. ايرنارد برن (انكلترا)

ملصقاته بمنتهى البساطة والوضوح ، وبمعزل أحيانا - عن العبارات الادبية التي تدون عادة الى جانب الرسم ، لتوضيح موضوع أو محتوى الملصق ، واتسمت أعماله برموز واضحة عالمية تصل الى الناس على اختلاف ثقافاتهم ، وبالاعتماد على أقل عدد ممكن من العناصر التشكيلية والتعبيرية والرمزية ، وهذه المسألة التقنية التي تخدم في النتيجة المحتوى ، تدفع الملصق ، لان يكون جماهيريا من جهة « البساطة والوضوح في الشكل والفكرة » ، وعالميا من جهة أخرى ، « الرموز المتعارف عليها عالميا » ، فرموز « عبد القادر » المستخدمة في ملصقاته السياسية ، هي رموز يفهمها الناس في أي مكان من هذا العالم ، وهذه الخاصية ، ان دلت على شيء ، فانما تدل على وعي الفنان في ضرورة نشر مضامينه على أوسع نطاق ، وبالتالي التعريف بعدالة القضية الفلسطينية والكشف عن الطبيعة النازية الصهيونية والامبريالية وادانتها ، ومن هنا تكتسب تجربته أهمية خاصة ، لكن هل يعني ذلك أن تجربة (عبد القادر) في الملصق السياسي ، هي مجرد صياغة خطية ولونية للرموز العالمية !؟ بالتأكيد لا ، فهذه الرموز« النازية - الامبريالية - الصهيونية. » والتي تعني القتل والقمع والارهاب والتوسع ، تخضع عند الانجاز « التشكيل » لمحاكمات عقلانية ومعالجات جديدة ، وذلك بما يخدم المضامين والمواقف المطروحة : « الكشف - التعرية - الادانة - الرفض - التحريض .. الخ » وحتى تتضح الصورة لابد من تناول بعض ملصقاته بالتحليل كأمثلة ، ففي ملصق حول علاقة الصهيونية بالامبريالية الامريكية ، يستخدم الفنان عنصرين أساسيين ، القوس والسهم والحمامة والقوس الذي يحمل الرمز الامريكي والسهم الذي يحمل الرمز الصهيوني ، وفي السهم والقوس يكشف الفنان عن طبيعة العلاقة بين الكيان الاسرائيلي والامبريالية الامريكية ، ويشير الى فكرة ان الصهيونية والامبريالية ، هي شيء واحد ، ونلاحظ أن السهم يتجه مباشرة الى قلب الحمامة البيضاء التي تعني السلام ، ومن أجل أن يدفع الفنان المتلقي الى استشفاف محتواه مباشرة ، ودون بحث أو عناء ودون تشويش ألغى كل ما يمكن أن يشغل نظر المتلقي عن العناصر الاساسية للموضوع ، فليس هناك من خطوط أو كتابات ، أو عناصر ومساحات اضافية ، وهذا يعني انه استطاع أن يضع المتلقي مباشرة في صلب المحتوى، الذي يتسم بوضوح لا مجال للتأويل في معناه ، وفي ملصق آخر يكشف عن الاطماع والاهداف التوسعية للكيان الاسرائيلي الدخيل ، الاهداف التي تعني سرقة الارض وقتل أصحابها .. كل ذلك قدمه الفنان عبر عنصر رمزي واحد يتوسط مساحة الملصق ، ومن

خلال معالجة متطورة ، فقد رسم الرمز الصهيوني « النجمة السداسية » وقد تحولت زواياها الى سهام تمتد في مختلف الاتجاهات للدلالة على الاهداف التوسعية ، وهذا ما قام به الكيان الاسرائيلي الذي بدأ باحتلال جزء من أرض فلسطين العربية عام (١٩٤٨) ثم تابع عدوانه وتوسعه في العام (١٩٦٧) ، وهكذا نجد أننا أمام ملصق يتميز ببساطة الرسم وقوة التعبير ، وفي ملصق ثالث نجد الارتباط العضوي بين الامبريالية الامريكية والكيان الاسرائيلي ، وقد تحقق كانجاز عبر تحويل نجوم العلم الامريكي الى « نجمة اسرائيلية » ، وجوه مختلفة لعملة واحدة ، كل ذلك يدفع الى القول بأن تجربة « عبد القادر أرناؤوط » في الملصق السياسي هي من التجارب الطليعية المتطورة والرائدة في الملصق العربي المعاصر .

وفي تلك المرحلة ظهرت ملصقات عربية متطورة لمصورين ونحاتين متميزين أمثال : « نذير نبعة — عبد الرحمن المزين — مصطفى الحلاج — صالح الجميعي — منى السعودي — محمد شبعة — جمانة الحسيني — مالك المالكي — توفيق عبد العال — خزيمة علواني — شفيق رضوان — رافع الناصري — عبد المعطي أبو زيد — برهان كركوتلي — ضياء العزاوي — محمد المليحي .. وغيرهم » والشيء الهام في هذه التجارب يكمن في رصدها وتسجيلها وتعبيرها لمختلف الاحداث والافكار والقضايا المرتبطة بالقضية الفلسطينية ، وبمشروعية الثورة وحق الشعب العربي الفلسطيني في العودة وارتباطه بالارض ، وبالجذور الحضارية التاريخية ، التي صنعها الاجداد على أرض فلسطين ، فثمة ملصقات كرست للتعبير عن الثورة والبطولات التي صنعها المقاتلون والتضحيات التي قدموها مرورا بالشهداء الابرار ، الذين جسدوا أروع ملاحم البذل والعطاء والفداء ، وقد استخدمت في هذه الملصقات مختلف الرموز الفلسطينية القديمة المعاصرة، وبرزت بشكل خاص « الكوفية الفلسطينية » للدلالة ليس على هوية المقاتل « فالثورة ضمت في صفوفها مقاتلين عرب وأجانب » بل على أصالة الثورة ، وكشفت ملصقات أخرى عن المجازر التي ارتكبها الكيان الاسرائيلي النازي الذي قام على قتل الابرياء ومن هذه الملصقات نذكر ملصق « كفر قاسم » ، وملصق « دير ياسين » وملصق « خان يونس » وغيرها من الملصقات التي تكشف للناس المذابح الجماعية التي ارتكبها الصهاينة بحق الشعب العربي الفلسطيني وثمة ملصقات جسدت البطولات التي قامت بها المجموعات المقاتلة ومع تنامي ثورة أهلنا في الارض المحتلة ومواجهتهم الاحتلال ، رغم محاولات القمع ، ظهرت عشرات الملصقات عن يوم الارض والانتفاضة الشعبية

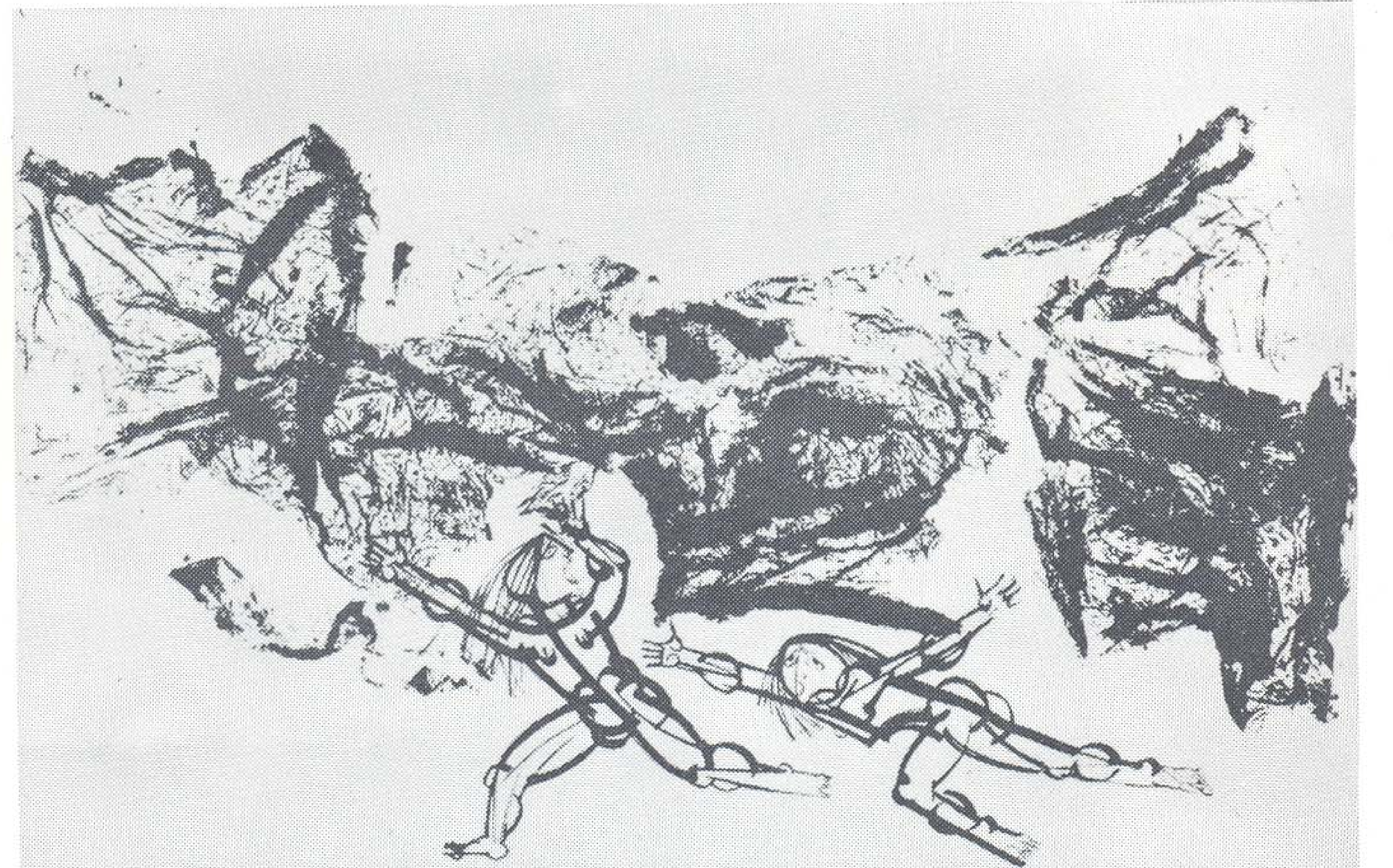


كفر قاسم (١٩٥٦ — ١٩٧١) عبد القادر أرناؤوط

العارمة وعن المعتقلين في سجون العدو ، وقد جمعت هذه الملصقات التي تشكل في محتواها تاريخا للقضية الفلسطينية في معرض كبير أقيم في عدة عواصم عربية، بمشاركة الفنانين العرب وبتنظيم من قسم الفنون التشكيلية بمنظمة التحرير الفلسطينية ، واعتبر هذا المعرض من أهم المعارض التي أحاطت بالقضية الفلسطينية [ان المعرض يجمع تاريخا للقضية الفلسطينية في كل مراحلها] وكل ما مر على هذه القضية منذ البداية حتى اليوم ، كأنه يستعرضها ، ويؤرخ لاحداثها عبر لغة الملصق الجداري ، فلا تغيب عن المشاهد حادثة ، ولا يفوته مأزق أو انتصار ، واذا استطاع معرض أن يؤرخ لنا هذه الاحداث ، وهذه التواريخ المتسلسلة ، ويقدمها لنا ، فذلك يعني أنه قام بالمهمة التي ألقيت عليه ، وأدى الدور الذي أنيط به ، وهكذا نكتشف بوضوح كامل ، وكاف مدى تفاعل

الملصق مع القضية ، ومدى تلازم التعبير عنها عن طريقه ، والادوار المختلفة التي يلعبها في التوجيه والتحريض ، والمساهمة في تثقيف المواطن حين يقدم له الثقافة الضرورية ، لانه لا ينقل ـ الفن ـ والتوجيه ـ وحدهما ، بل ينقل المعلومات الثقافية والفكرية ويذكر بها ، ويرسخها ، ويدعم المعرفة الاساسية عند المواطن بالقضية وبالاحداث ، وهكذا يدعم الملصق التوجيه بالتثقيف السياسي والفكري والفني . »

ومع تطور الحركة التشكيلية العربية المعاصرة وانشاء اقسام خاصة لتعليم الملصق في كلياتنا الفنية العربية ، ومع عودة بعض الفنانين العرب من الخارج ، بعد أن تخصصوا في دراسة هذا الجنس الفني برزت تجارب هامة ومتطورة كتجربة الفنان (احسان عنتابي) والتي توزعت على موضوعات اجتماعية ـ قومية ـ سياسية ـ انسانية ، ورغم قلة انتاجه فقد قدم لنا بعض الملصقات الهامة حول القضية الفلسطينية ، وبصيغة تملك امكانية الاستمرارية في الحياة ، والاستمرارية في التعبير وبرؤية شمولية كما في ملصقه الشهير « الصلب » ، ومع تطور الحركة الفنية ظهرت تجارب هامة للشباب أمثال « هشام منصور ـ غسان بشارة ـ أيمن الدقر ـ علي دوديه ـ ابراهيم مؤمنة ـ خير الله الشيخ سليم » ، ويمكن الحديث عن أعمال « خير الله الشيخ سليم » كتجربة متطورة ومتميزة من تجارب الشباب في الملصق السياسي والقضية الفلسطينية ، فقد استخدم « خير الله » استخداما متميزا أكثر من تقنية « رسم وتلوين ـ تصوير ضوئي » وبحث في أكثر من صيغة للتعبير لكنه ظل حافظا خصوصية الملصق العالمي في تأكيده على لغة الصورة والرمز وبمعزل عن العبارات الادبية التي تعكس عند البعض محتوى الملصق ، ترى ماهي



نذير نبعة ... كفرقاسم

المضامين التي طرحها في ملصقاته ؟ ماذا عن أشكاله التعبيرية ورموزه الانسانية ؟ هل استطاع أن يملك خصوصية الملصق في بساطة شكله وقوة تعبيره ؟ بمعنى آخر هل استطاع أن يتصل بالناس على اختلاف ثقافاتهم ووعيهم الجمالي ؟

لقد تنوعت موضوعاته بتنوع الاحداث والقضايا الفلسطينية والعربية والعالمية ، الا ان مضامينه تمحورت بشكل خاص حول الثورة الفلسطينية ، ففي ملصق يفيد بحتمية النصر للشعب الفلسطيني استخدم الصورة الفوتوغرافية مع اضافة عبارة النصر ، حيث صور لنا العجوز الفلسطينية التيتجلس بين الانقاض وقد رفعت يدها الى الاعلى عبر الحركة التي تشير الى النصر ، وجمع في هذا الملصق بين الدمار الذي احدثه الغزاة البرابرة الصهاينة في المخيمات الفلسطينية ، وحول المأساة التي عاشها سكان هذه المخيمات ، وبين الصمود الذي صنعته سواعد المقاتلين ، ومن الجدير بالذكر أن هذا الملصق أنجز قبل الغزو الاسرائيلي النازي الاخير ، الا انه يصلح للتعبير عن هذه المرحلة ، وبذلك ملك الفنان القدرة على تحقيق استمرارية الحياة لملصقاته ، وفي ملصق آخر انتقل من صور الارشيف الى الصور المركبة ، كيف ؟ لقد أخذ بعض العظام وعمل على تكوينها من جديد على شكل نجمة سداسية ووضع في مركزها جمجمة انسان ، ثم قام بتصوير هذا التكوين ليفصح في النتيجة عن الجذور النازية للكيان الصهيوني الذي قام على القتل والتدمير ، وفي ملصق آخر حول العلاقة بين الكيان الصهيوني ، وبين الامبريالية الامريكية يصل « خير الله » الى تحقيق محتواه عبر تقنية الرسم ، وقد قدم لنا المحتوى « الارتباط الوثيق بين الصهيونية والامبريالية » عبر رسمه (العلم الامريكي) الذي يحتضن النجمة السداسية وعلى شكل متميز ، وهكذا تفصح هذه التجربة عن فنان موهوب يملك ذهنية فنان الملصق والقدرة على ترجمة الافكار ترجمة ابداعية جدية . وبذلك يقف في طليعة الفنانين الشباب .

« الملصق العالمي » والقضية الفلسطينية :

برز الملصق حول القضية الفلسطينية بشكل خاص بعد انطلاقة الثورة الفلسطينية وما حققته على صعيد سياسي من تأييد عالمي ، فقد شهدنا عشرات الملصقات السياسية لفنانين من مختلف أنحاء العالم « الاتحاد السوفيتي ـ بولونيا ـ بلجيكا ـ فرنسا ـ انكلترا ـ اسبانيا ـ هنغاريا ـ تشيكوسلوفاكيا ـ ايطاليا كندا ـ بلغاريا ـ السويد ـ اليابان ـ فنلندا ـ

النروج ـ المكسيك ـ الدانمارك ـ المانيا الديموقراطية ـ الباكستان .. وغيرها) وأقيمت المعارض العالمية الخاصة بالقضية الفلسطينية وتحت عنوان فلسطين الوطن المغتصب أنجز العديد من الملصقات وخصصت الجوائز ، وحول هذا الموضوع ((فلسطين الوطن المغتصب)) فاز الفنان البولندي جاك كاولسكي الذي يعتبر من أشهر فناني بولندا بالجائزة الاولى ، وكان ملصقه بسيطا في عناصره ، واضحا في مضامينه وقد اعتمد بشكل أساسي على عنصر الكتابة للتعبير ، فالملصق عبارة عن مغلف رسالة كتب عليه كلمة فلسطين ، وظهر شريط من النجوم السداسية ، التي تحاول محو كلمة فلسطين ، والى جانب الكلمة ظهرت عبارة مفادها ((تعاد للمرسل لعدم وجود العنوان)) وقد ألصق على المغلف طابع الامم المتحدة للدلالة على أن الصهاينة قد اغتصبوا فلسطين تحت أنظار العالم .

ان تعبير ((كاولسكي)) عن الاغتصاب برمز ((الرسالة)) له حضوره العالمي ، وقدم محتواه بعمق وهدوء وعقلانية وبصيغة متميزة ، ونقلنا الفنان ماريان ناونيسكي الى صيغة تجمع بين المأساة والامل ، ومن خلال عنصرين أساسيين ودون استخدام الكتابة ، لقد صور نجمة سداسية تمزق أحد أطرافها نتيجة لظهور حمامة السلام المغطاة بكاملها بالكوفية الفلسطينية ((الكوفية التي يستخدمها رجال المقاومة العربية الفلسطينية)) وبذلك يكون قد عبر عن الاحتلال من جهة وحتمية النصر للمقاومة التي تنشد السلام من جهة أخرى ، واستخدم الفنان ريجو كاليفي ستروم الصورة الفوتوغرافية ، حيث صنع التكوين ثم قام بتصويره ، يتكون الملصق من عدة عناصر واقعية ، مأخوذة بالرمز ((مساحة أرض ظهرت عليها آثار لحذاء عسكري ، ومجموعة من الاسلاك الشائكة ، وخارج مساحة الارض ومن بين الاسلاك ((الحدود)) تمتد يد الفلسطيني لتقبض على حفنة من التراب ، وبكل قوة وصلابة للدلالة على صلابة الحق الفلسطيني في العودة ، ويشير الفنان فرانز برونسار الى الجذور الفلسطينية على أرض فلسطين ، لقد قدم لنا فلسطين على شكل جدار يحمل الحس الانساني وقد تحولت دعائمه الى جذور تمتد في عمق الارض .. وهكذا قال لنا : [ان فلسطين العربية موجودة منذ أقدم العصور] . وقدم الفنان كروز توماس ملصقا متميزا بطابعه الملحمي وعناصره الجمالية والتعبيرية الفلسطينية . يتكون الملصق من تسع لقطات تعبر عن القضية من مختلف جوانبها . من النكبة عام (١٩٤٨) الى اتفاقية كامب دافيد الخيانية مرورا بحركة المقاومة وتصدي الجماهير وغضبها . ففي احدى اللقطات كتب ((توماس)) العبارات التالية : [لا للاحتلال ـ لا للادارة الذاتية ـ نعم لمنظمة التحرير الفلسطينية] وفي لقطة ثانية صور طائرات الفانتوم المعادية وهي تلقي قنابلها الحارقة على المخيمات وقدم لنا المخيم من خلال عناصر انسانية وحيوانية ونباتية ليشير بذلك الى أن الكيان الاسرائيلي لا يريد قتل الفلسطيني فقط ، بل يريد ابادة حياة بكاملها ، منازل ، أشجار ، أطفال ، طيور ، الخ ، وفي لقطة ثالثة صور مجموعة من الفتيات بالزي الفلسطيني المتميز وفي اللقطة التي تشغل منتصف الملصق رسم طفلا فلسطينيا ووضع في الخلفية المقاتل الفلسطيني وهو يمتطي حصانا عربيا ، وهكذا أراد الاحاطة بالقضية . وعبر الرمز الواضح البسيط قدم الفنان برين ليونارد ملصقا تحدث فيه عن حقيقة الصهيونية ، فمن خلال عملية تكرار للشعار النازي وصل الفنان الى شعار الصهيونية ، وربط بين النازية والصهيونية برباط محكم مؤكدا الطبيعة النازية الصهيونية ، ولم يستخدم الاشكال التشخيصية والعبارات الادبية ، بل اعتمد الرمز الذي حمل دلالات متنوعة ، فهو من جانب كشف لنا عن الارتباط العضوي بين النازية والصهيونية ، ومن جانب آخر قام بادانة وتعرية الكيان



حسان ابو عياش ... الرموز الحقيقية للصهيونية

الصهيوني ، ويستطيع المتلقي في أي مكان من هذا العالم أن يستشف ببساطة وسهولة المضامين التي قدمها « ليونارد » عبر لغة الرمز ، ويمن الاشارة الى ملصقات أخرى للفنانين« تيري غيران – فوسييتش فرويدنرايش – ياكوب ايرول – ماسيمو درادي – هنريك جيلنسكي – بوهدان بوتنكو – فالترنت آهربنس – جافد بدر .. »

وهكذا لعب الملصق على صعيد محلي وعربي وعالمي دورا بارزا في التعبير عن القضية الفلسطينية العادلة ، وفضح الممارسات الصهيونية النازية وتعرية وادانة الكيان الاسرائيلي ، وهذه الملصقات مجتمعة، تشكل بالفعل تأريخا للقضية بمختلف جوانبها ،وهكذا تتكشف لنا أهمية الملصق وفاعليته وضرورته .

أهمية الملصق السياسي

ويكشف هذا التحقيق حول الملصق عن مجموعة من الآراء والافكار التي نعرضها دون مناقشتها ، ورغم تنوع الآراء المطروحة ، ثمة اتفاق أساسي يبين أهمية الملصق السياسي والدور الذي لعبه في التعبير عن القضية الفلسطينية .

الفنان مصطفى الحلاج

معروف أن الملصق المطبوع يلصق على الجدران ، يحمل رسالة مكثفة ، موضح بصريا ، بأبسط الاشكال من أجل سرعة التقاط هذه الرسالة ، ولعبت الصورة الفوتوغرافية دورا في بعض ملصقاتنا ، ولعب التركيب من عدة صور فوتوغرافية دورا آخر ، وبعض الملصقات كان خليطا ما بين التصميم والرسم والصورة ، وبعضها كان رسما مباشرا فقط ، لكن مجمل الملصقات ارتفعت الى سوية لا بأس بها ، ولكن أيضا سارت على وتيرة ، التطور فيها قليل ، لماذا ؟

لأن الملصق التجاري يروج سلعة ، ينتبه تاجر أو صاحب مصنع لإختيار التصميم الجديد ، فمعيار الجودة في الملصق التجاري ، اذا ما عمم على الملصق السياسي ، يبدأ الخطأ في الحكم ، لكن لا يبرر ذلك تقاعس الفنانين على رفع سوية التشكيل الجمالي في الملصق ، لأن الملصق السياسي مقبول من الجماهير عبر الشعار السياسي ، ورفع مستوى القيمة التشكيلية ، هي احدى وسائل رفع الذوق الجمالي لدى الناس العاديين .

الفنان خزيمة علواني

الملصق بشكل عام كان متخلفا قبل الثورة الفلسطينية ، وذلك بمفهوم الفن المؤثر اجتماعيا وسياسيا ، كانت هناك اعلانات تجارية ، أما الملصق الذي له تأثيره الجماهيري ، وأعني به الملصق الذي يحمل مضمونا سياسيا واجتماعيا وحضاريا ، فقد تطور من خلال الثورة الفلسطينية .

الفنان وحده غير قادر على طباعة ملصق وتوزيعه ونشره في الساحات والشوارع على نطاق واسع ، فالملصق يرتبط بالفنان وبالمؤسسة الثقافية المعنية بطباعته ، وقد كانت الثورة الفلسطينية سباقة في هذا المضمار ، حيث قامت بطبع ونشر العديد من الملصقات وتوزيعها في كل أنحاء العالم ، وذلك بحكم صلاتها مع حركات التحرر العالمي وبحكم استقلاليتها – الثورة هي من الحركات الديمقراطية في الوطن العربي – وقد أخذ الملصق أبعاده ووظيفته الحقيقية من خلال الثورة ، فأصبح الفن للناس .. يؤثر فيهم ويتأثر بهم ، وهكذا نجد أن العلاقة بين الفن والثورة علاقة متبادلة .

الفنان حسيب الجاسم

لا يوجد ملصق جدي بمستوى المسائل المطروحة « والحديث عن ملصق الفنانين الفلسطينيين » وذلك بسبب تتالي الاحداث ومطالبة الفنان بالسرعة القصوى في الانجاز ، ويصبح الفنان مجرد أداة تنفيذ ، ومن أسباب تدني الملصق،حاجة الثورة والمناسبات السريعة اليومية، والشهداء، وضرورة الاعلان عنهم في ملصقات، مما يضطر الفنان للقبول بهذا العمل على مضض .

تجربتنا في الملصق قصيرة ، وكثرة الاحداث تؤثر كثيرا على فنية الملصق ، ولكن لا بد من الاشارة الى



خزيمة علواني ... كفرقاسم

أن خطوات جادة لدراسة الملصق ، قد بدأت بعد معرض الملصقات الذي أقيم في جامعة بيروت العربية ، والندوة التي تلته بداية اهتمام حقيقي بالملصق كفن نضالي .

الفنان ممدوح قشلان

هناك فرق بين اللوحة والملصق ، اللوحة تحتاج الى شدة في التعبير ، أما الملصق فيحتاج الى رمز يلفت نظر المشاهد الى شيء يدفعه الى التفكير والوقوف . الفنان العربي لم يستخدم الملصق بمفهومه العلمي ، العقلاني ، الهادىء ومع ذلك فثمة تجارب متميزة ومقنعة .

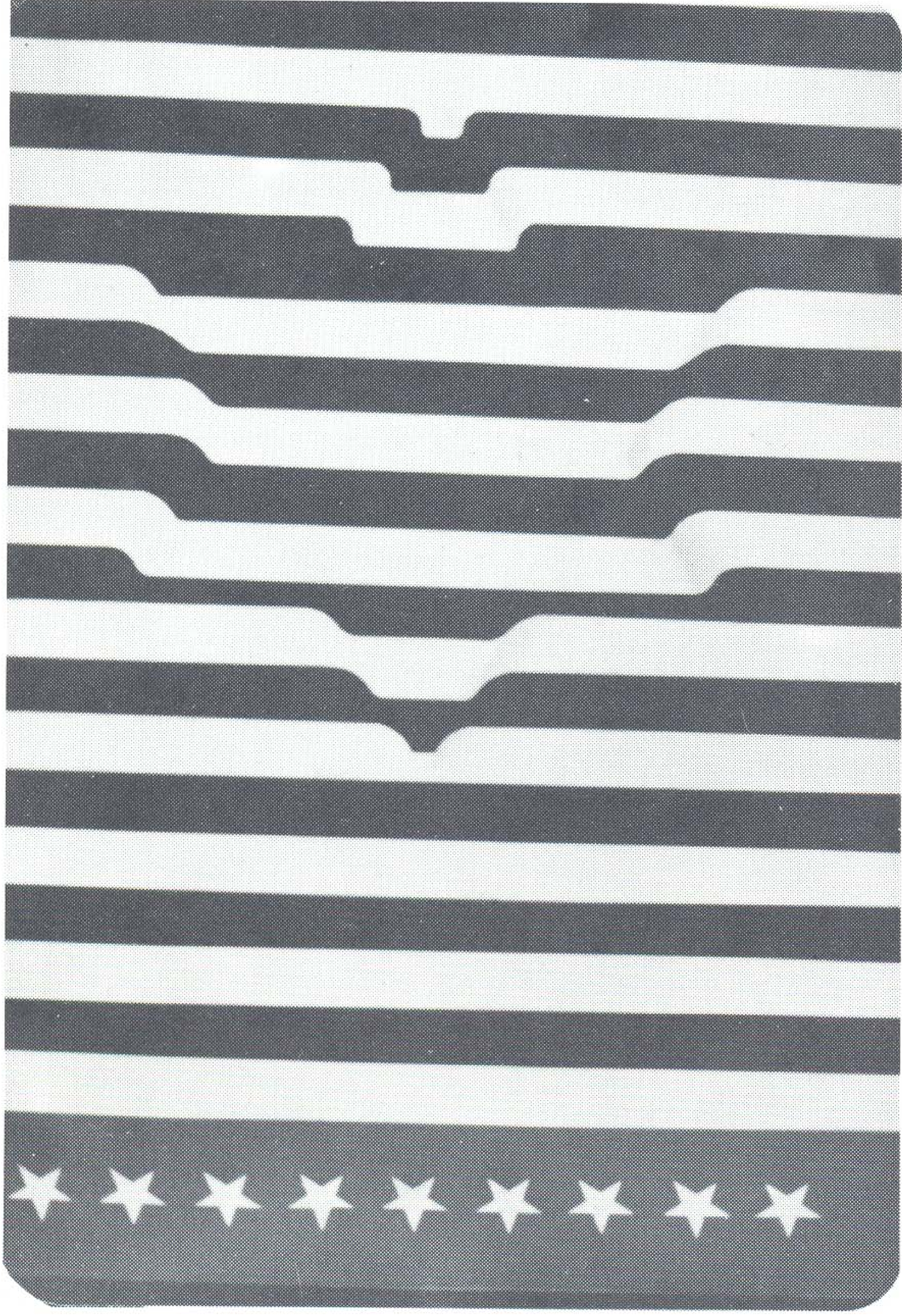
لقد شاهدت مجموعة ملصقات لفنانين أجانب حول القضية الفلسطينية ، وبموضوعية أقول ان هذه الملصقات استطاعت التعبير عن القضية بصورة أفضل من الملصقات العربية ، وهي لفنانين من ايطاليا وألمانيا الديمقراطية وبولونيا ، فلا يكفي الفكر في الملصق ولا بد من فن وايضاح وتقنية ، وهذا هو المطلوب من الملصق، وأذكر هنا ملصقا لفنان أجنبي .. هذا الملصق عبارة عن رسالة موجهة الى فلسطين وقد كتب عليها تعاد لعدم وجود العنوان ، ملصق هادىء بسيط يشير الى اغتصاب الصهاينة لفلسطين الحبيبة .

أما الملصق العربي فلم يأخذ أهمية في حركتنا الفنية العربية الى الآن ، وبالتالي لم يحقق فاعليته السياسية والحضارية ، وهذه المسألة لا ترتبط بالفنان ـ فقط ـ وانما ترتبط بوسائل الاعلام وبالفنان المتخصص ، وبالامكانات المادية للطباعة ، فالملصق بحاجة الى تخصص والى طباعة متطورة وتقنية عالية ، وهذه الشروط غير متوفرة لدينا .

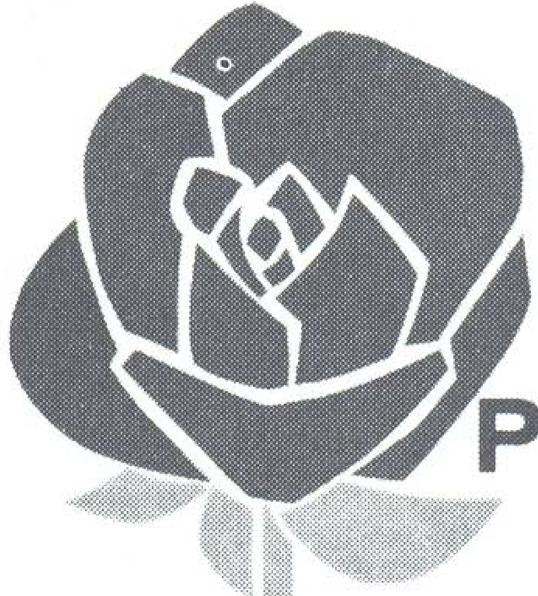
الفنان احسان عنتابي

« يتناقض رأي الفنان احسان عنتابي مع رأي الفنان ممدوح قشلان وبالتحديد حول الملصقات الاجنبية التي تعبر عن قضايانا العربية ومن أجل اغناء الحوار نعرض هذا الرأي كما هو » .

ان الصورة تحتمل التأويل ، لكن الاعلان السياسي يجب أن يكون واضحا ، وهذا يتطلب حساسية عالية للصورة المعلنة ، ثمة ملصق يصور مجموعة من المواطنين العرب بلباسهم التقليدي بقياس واحد ، وقد رصف الواحد الى جانب الآخر بشكل منتظم ، ووضعوا في صندوق خشبي كتب عليه « ليس لهم من الآن فصاعدا عنوان » ، أنا لا أعتقد أن هذا أسلوب لتمثيل الكائن البشري وخاصة اذا كان في ظروف نضالية ،



خير الله الشيخ سليم ...

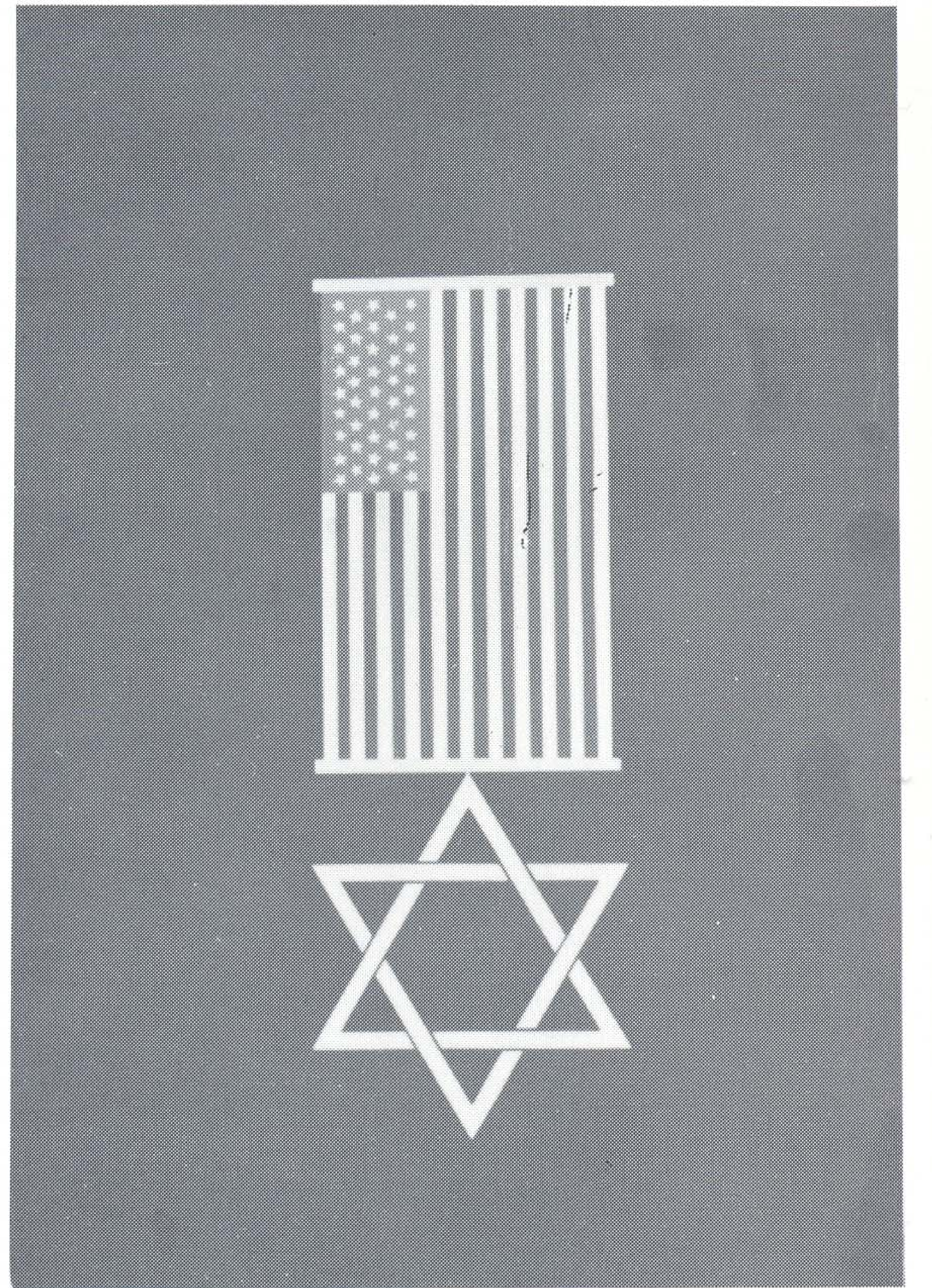




اسرائيل في حقيقتها ، وفي الدعاية ... عبد القادر ارناؤوط

بل هو أجدر بكائنات أخرى – هـذا الاعلان للفنانة دانوتاز كارسفا – اعلان آخر يصور قبضة عربية سمراء ضخمة مضمومة الاصابع وتبدو ذات هيبة وقوة ، لكنها مثبتة الى الجدار بخيوط حريرية على شكل نجمة سداسية مشدودة وضاغطة على تلك القبضة الثورية ، هذا يعني أن القبضة الثورية المظهر أسيرة خيطان واهية بسيطة ، وهذا يعني ضمن التعبير السياسي ، أن هذه القبضة هي نمر من ورق ، ولا يعقل أن تربط نمر بخيط ؟! هذا الاعلان للفنان ياسيل كوفالسكي ، اعلان آخر يمثل عقالا عربيا ووجها من الاسلاك الشائكة للفنان تشارلز ديفيس ، كل هـذه الاستعارات للتعبير عن الارض والشخصية العربية ليست في صالحنا ، وحول تجربة الاعلان في حركتنا التشكيلية المحلية ، قال : تجربة الاعلان في بلدنا تجربة حديثة ، ووجود الاعلان ظاهرة ايجابية لكن المهم هو الاستمرارية وتلك مسؤولية تقع على عاتق القطاع العام ، لأننا لا نملك قطاعا خاصا للنشر . ان تطوير الاعلان يأتي عن طريق تطوير فن المطبوعات – الكتاب ، المجلة ، الصحيفة ، الشعار ، الملصق ...

انظر الى العدد الكبير من المعارض العالمية التي تقام كل عام لفنون الغرافيك ، والتي لا نستطيع أن



أيمن الدقر ...

نشارك بها .. اللهم الا بعض المشاركات الفردية ، ان تشجيع فن المطبوعة هو واجب قومي . ولم يأخذ الاعلان السياسي والاجتماعي في واقعنا دوره كأداة تثقيف جماهيرية على الرغم من أهميته . وانتشاره الواسع في العالم . وهنا أحب أن انوه الى قضية أساسية ، وهي أن الفكرة الادبية ليست المعيار الاساسي لنجاح الاعلان . فالمعيار البصري هو الاهم . ويمكن أن أقول ان التفكير الادبي في العمل الاعلاني يقود الى الفشل ، يجب أن نفكر بالاعلان كوسيلة بصرية لا أدبية بالدرجة الاولى .

الفنان فاتح المدرس

تجربة فن الملصقات « فن الاعلان » في القطر العربي السوري لم تأخذ مداها . فجودة العمل الفني ليست على مستوى التحدي السياسي والاسباب كثيرة . أهمها :

اعتبار الملصق الاعلامي أقل أهمية من اللوحة . علما أنه لا توجد حدود في مفهوم علم الجمال بين عمل فني وآخر الا بجودة أحد العملين . وربط فن الاعلان في بعض المعاهد الفنية بفن الديكور « الزخرفة » . وهذا الالحاق يوهم فنان الاعلان انه يدور في فلك غير فلك الفن التشكيلي الصعب .

فن الاعلان السياسي في القطر العربي السوري انتعش خلال الحربين اللتين خاضهما وبعدهما .. ولاحظت بكل أسف أن أكثر الاعلانات كانت مشحونة بانفعالات بعيدة عن المؤثر البصري الصاعق المطلوب من فن الاعلان ، أعني انفعالات غير ناضجة سياسيا . اضافة الى رداءة طباعة الجيد منها واغفال استثمارها لأغراض الاعلام العالمي .

كل ما أردت أن أقوله باختصار . أن فن الاعلان في منطق الانسان العربي هو صيحة تصدر عند الحاجة . وليس الهدف من الملصق أن يعيش طويلا كما هو مطلوب من العمل الفني الجاد ، وباختصار أشد : ان اللوحة الاعلانية لوحة شديدة الاختزال ، اما عن أعمالي في هـذا المجال . فانا لا أضع حدودا بين الملصق واللوحة ، الا أن الامر في الاعلان خال من شوائب التفسيرات التي لا مبرر لوجودها في بنية الملصق .

الفنانة جمانة الحسيني

تقول الفنانة جمانة الحسيني حول تجربة الملصق في الفن الفلسطيني المعاصر : « توجد بعض الملصقات الجيدة ، ولكن الاغلب ليس جيدا . وأظن السبب في عدم الجودة هو السرعة في العمل من جهة . وكون

الملصق الفلسطيني يصنع من قبل أناس غير مؤهلين لصناعة الملصق » .

الفنان توفيق عبد العال

أنا أرى أن الملصق الفلسطيني مر بمرحلة تغليب الشعار على الناحية الفنية ، وكان الفنان مطالبا بأن يكون عمله مباشرا وجماهيريا ، حتى يتسنى لأهلنا في المخيمات فهمه ، ولا تخفى على أحد ظروف القهر والحرمان التي عاشها شعبنا الفلسطيني ، فهذه الظروف منعته من الارتفاع الى مستوى ثقافي جيد في جميع الفنون « سينما ، مسرح ، قصيدة ، لوحة » ، ولذلك كان فناننا مطالبا بأن يكون قريبا جدا في طرحه من جماهير المخيمات .

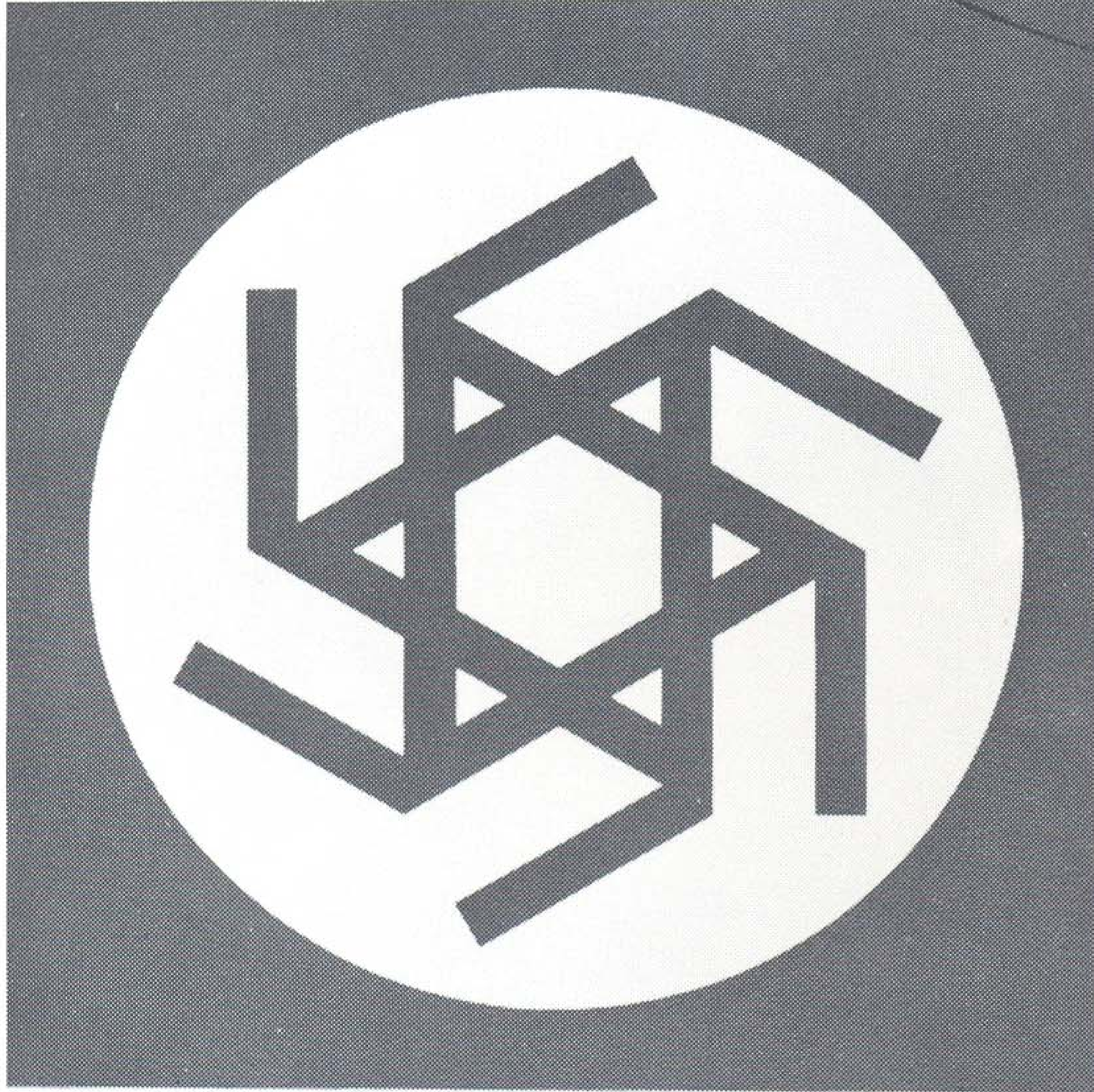
الفنان خير الله الشيخ سليم

لم يعد فن الاعلان حكرا على الجانب التجاري فحسب ، بل أصبح من أكثر الاجناس الفنية التصاقا بالواقع ، وذلك من خلال ارتباطه بالقضايا السياسية والاجتماعية والثقافية . وقد تحقق كفن أصيل من حيث أنه أكثر قربا من الجماهير . فاستخدم كسلاح في مقاومة الاستعمار ونصرة الشعوب . وفي الوطن العربي اقترن نمو وانتشار فن الملصق السياسي بالقضية الفلسطينية ، وكان للثورة الدور الهام في تطوير الملصق . وأكد هذا الفن بما يحمله من رؤيا حول كثير من القضايا السياسية والاجتماعية . حضوره كفن ملتزم له ارتباطه الواسع بالجماهير . وقد رسخت في ذاكرة الجماهير مئات الملصقات السياسية التي صممها ونفذها رواد فن الملصق في الوطن العربي أمثال عبد القادر ارناؤوط ونذير نبعة وضياء العزاوي وحلمي التوني . وغيرهم ممن ساهموا في وضع أسس هذا الفن في الوطن العربي .

ان دور الملصق السياسي في الكفاح الفلسطيني على غاية من الاهمية . فهو من أكثر الفنون ارتباطا بالثورة، ويعد من أهم الوسائل للتعبير عن الواقع ، والكشف عن المعاناة ورصد مجريات النضال ، بحكم سهولة انتشاره ومخاطبته الجماهير على كافة المستويات .

الفنان ماريان نوفينسكي

ليست اهتماماتي بالقضية الفلسطينية عابرة . فقبل أن أساهم في المعرض العالمي حول موضوع « فلسطين الوطن المغتصب » أنجزت ملصقا عن فاطمة الفلسطينية ، التي عذبها المحتل . وقصة فاطمة عرفتها أثناء مشاركتي في مهرجان الشباب والطلبة العالمي في هافانا ، وهناك كنت قد ساهمت في حملة للمهرجان تهدف اظهار وجهي العملة « الضحية والجلاد » ، وحينها سمعت قصة فاطمة التي رسخت ببالي أكثر من غيرها ، وكانت قصتها تتصارع في نفسي طيلة شهر، حتى تجسدت ذلك الملصق الذي يتحدث عن قصة تلك العربية التي سحقها المحتل الصهيوني ، وهذا الملصق ذا مضمون واسع يعتمد على نسخ عناصر فوتوغرافية وفق تكوين خاص .



اسرائيل النازية ... عبد القادر أرناؤوط



الولاية المفضلة ... عبد القادر أرناؤوط

صالة العرض
هل هي مهددة ؟!؟!

إعداد : مها قواص

لقد بدأت تنظم حملات ضد صالات العرض ، في الدول الرأسمالية ، ويقود هذه الحملات بعض الفنانين المتمردين ، واليساريين ، الذين بدأوا يشعروا بأن صالات العرض ، أصبحت تقف بوجه نشر فنهم حين سيطر عليها الرأسماليون ...

وقد وصلت هذه الصيغة من الاحتجاج الى حد تمزيق العقود مع الصالات في ايطاليا ، والى مظاهرات في بريطانية ضد الصالات ، وعمد بعض الفنانين في بعض الدول الاوربية الى فتح مراسمهم للزوار ليعود شراء اللوحات الى المرسم، وليس للصالة ...واشترك عدد من الفنانين مع بعضهم ، لاقامة المعارض في بعض المراسم ... والاماكن العامة ، واقامة تعاونيات من أجل تسيير الصالات ...

وقد قامت مؤخرا احدى المجلات الفنية الهامة بتقديم دراسة مطولة عن وضع صالة العرض ، فنشرت عدة دراسات نترجم الى القراء بعضها ، لعل تعطي فكرة عن وضع صالة العرض... وعن البدائل المطروحة لتحل محل صالة العرض في المرحلة الراهنة !؟

« الحياة التشكيلية »

لقد غدا دور صالة العرض قائماً على الاهتمام الرئيسي بالفن الاكثر حداثة ، وقد دارت مناقشات عديدة حول هذه القضية تتضمن معظم التظاهرات المختلفة للفن الحديث خلال العشرين سنة المنصرمة ، وبذلك اعتبرت صالة العرض برأي كثير من الفنانين قديمة ، غير ضرورية ، غير فعالة ، وأداة رجعية لنقل الفكر ، لا تستحق غير التجاهل والاهمال ، لكن هذه الصالات استطاعت أن تتدبر الامر لمقاومة كل الهجمات والانتقادات ، بامتصاصها النقد لصالحها الخاص ، وبقائها مسيطرة وضمان استمراريتها .

ان أي أسلوب فني ممكن الفهم والتخيل ، قد وجد طريقه الى صالات العرض ، تلك الصالات التي استضافت معارض لاعمال الحفر الهندسي ، الفن التطبيقي والاتصالات كالكتب ، والفيديو ، والصوت والافلام ، وحتى العمل المنتج كرد فعل سياسي ضد أسلوب العرض في الصالات .

لقد ظهرت صالة العرض بنظامها الرأسمالي الجديد في غرب اوروبا قبل حوالي (٢٠٠) سنة تقريبا ، واستقبلت منذ ذلك الحين ، من قبل أغلبية الفنانين والناقدين ، فكانت بذلك خارج نطاق الاسئلة والاستفسارات ، والدور الذي لعبته في التغيير الراديكالي لطبيعة الفن بتسهيل تحول الاعمال الفنية الى سلع تباع وتشرى ، وقد أعتبرت بشكل طبيعي غير قابلة للتغيير ، وفي حالة نقدها فنيا كعمل غير مرغوب فيه ، ونفس الشيء بالنسبة لتحديداتها الفيزيائية ، وتعيينها للشكل الفعلي للاعمال المتناولة هذا على الرغم من أن نسبة قليلة من الفنانين لم تستطع اطلاقا ، عرض أعمالها في الصالات الا في مناسبات قليلة ، مع وجود بعض الاستثناءات القليلة والجديرة مثل :

وبليام موريس ومارسيل دوشامب وفناني الثورة الروسية Agit - Prop والفنانين الجداريين المكسيكيين في فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية ثم مشروع Wpa في الولايات المتحدة الامريكية .

ولم يعبر الفنانون من خلال أعمالهم عن الاستياء الممكن أن يكون قد أصابهم من جراء النظام المتبع في الصالة ، لكن تلك الاستثناءات أصبحت أقل ندرة مؤخرا ، وخلال عام ١٩٦٠ فقد أتبع كثير من الفنانين أمثولة (مارسيل دوشامب) ، واندمجوا بمضمون العمل وفكرته ، وليس بالتقاليد والقيود الشكلية والتاريخية والفيزيائية أو الفلسفية للصالة ، لكنهم تبنوا أيضا موقف دوشامب السياسي ، فأهملوا المنطلق الاجتماعي والاقتصادي للصالة ، وبالتالي استمرت الصالات تقدم الاعمال واللوحات والوسائل الحديثة للاتصال ، لكنها طورت من ناحية الفنون الشعبية والمسرحية والفن الفولكلوري .

في نفس الوقت فان الثراء المتزايد لفناني العصر في البلدان ذات الامكانيات الكبيرة ، وتسخير الوسائل المادية والتقنية للتعبير الفني الباهظ الكلفة ، والتي تبدو خالية من المفاهيم السامية للمواد الفنية التقليدية والازدهار في الاشكال الحضارية الذي رافق ذلك ، والذي ربما قد يكون قد تأثر بمقدار ضئيل أو لم يتأثر اطلاقا بمؤثرات الفن ، كطريقة صناعة الاعلانات وطريقة صنع السيارات الموصى عليها ، أعطى لصالات العرض فرصا كبيرة في اجتذاب أعداد كبيرة من الناس اليها ، واعطى الفرص للفن الشعبي والفن الحركي والبيئي وغيرها لتزدهر وفي عام ١٩٧٠ تحولت نظم الفن الجديد من الاقليات والطبقات المثقفة الى عامة الناس ، وان ازدياد النشاطات ، والثراء النسبي ، للمؤسسات ذات رؤوس الاموال الشعبية مثل المجلس الفني الانجليزي ، سمح باثبات الوجود الفني بشكل ، لا يجعله يعتمد بوجوده على قبوله أو رفضه من المعارض التجارية .

وان دعم الهيئات الرسمية والحكومية للمعارض ، وللمراكز الفنية قد دعم هذا الاتجاه ، وكذلك اخرج الفن الاجتماعي والشعبي الى دائرة الضوء .

وان معرفة النظام الاجتماعي للفن والمعارض ، واستعمال النظريات الفنية الماركسية في الفن قد قادت الى الاسئلة الجديدة الهامة التالية :

١ ـ ما هو الدور الذي تلعبه صالات العرض في ظل حكم البرجوازية المسيطرة ؟

٢ ـ وعن أي طريق يمكن أن يتحول الفن ليصبح رفاهية ؟

٣ ـ هل يمكن استعمال صالات العرض لمنع الفنان من الاتصال مع الجمهور الكبير ؟

٤ ـ من يملك المعارض ؟ من يعرض فيها ؟ ومن هم المشاهدون ؟

ان مفهوم المواقف الجذرية من المعارض ، وهو ربط الاراء حول هذه الاسئلة التي قد نوقشت في الجمعيات الفنية خلال السنوات السابقة لكنها مع الزمن تحولت الى مناقشات عقيمة ، ولم تحل المشاكل التي كان الناس ينتظرون الاجابة عليها .

ولقد ارسلت احدى صالات العرض الكبيرة (نيت كاليري) (١٥٠) رسالة استيضاح الى فنانين ونقاد ومدراء معارض ومجلات في أوروبا وأمريكا الشمالية لاعطاء الرأي عن شعورهم بالنسبة للموقف السياسي للفنان تجاه صالة العرض ، وحوالي (٦٠) بالمئة منهم ، اجابوا ، وقد علقت أجوبتهم على جدران المعرض في الصالة ، والذي اقيم في [حزيران ــ تموز عام ١٩٧٧] .

ان تلك الاجوبة قد جمعت وغطت كافة الاسئلة ، لان الصالة كانت تحتوي على الكثير من اللوحات ،وعلى جزء أقل من اراء الفنانين :

ومن الذين عرضوا الحلول لمشاكل المعارض في الصالات يمكن تصنيف ثلاثة فئات :

١ ـ رفض المعارض ، واستخدام أساليب أخرى مثل الافلام والفيديو والكتب ، والعروض .

٢ ـ استعمال معارض متناوبة للنماذج الموجودة، مع توجيهها الى جماهير مختلفة وادارة مختلفة .

٣ ـ استعمال المعارض الموجودة مع تغيير في اسلوب عرض الاعمال المعارس دائما .

وعلى الرغم من الصعوبات التي وُجهت بالنسبة للتنظيم الجديد ، فان المعرض قد نجح وللمرة الاولى كانت المفاهيم والآراء تطرح بشكل أكبر واشمل ، ولقد كان المعرض ممتعا وذكيا ومثيرا ، ولكن هذا لم يمنع أيضا بعض الانتقادات الطفيفة .

بعض البدائل في نيويورك ولوس أنجلوس ؟!

والمقصود بالعنوان ، هو قيام بعض البدائل من أجل العرض الفني واختلاف طرق عرض الفنانين لاعمالهم خارج صالات العرض ، بحيث يتم العرض في بيوت صغيرة مثل مراسم الفنانين وهذا الاستعمال المؤقت لهذه الصالات من قبل مجمع الفنانين يكون من أجل عرض لفنان أو لاكثر ، هذا الوصف من (لورانس آلوي) يعطينا فكرة مبدئية عن ظاهرة فنية جديدة بدأت بالانتشار في هذا العصر .

ومع نمو هذه الظاهرة نجد أنها تتركز في المدن الكبرى في الولايات المتحدة وأوروبا ، ان انتشار هذه الصالات وتنوعها وهوية المعروضات تنعكس على المدن والسكان حيث تقام هذه المعارض ، فمثلا في نيويورك عاصمة الفن الشهيرة في العالم تضم أنماطا

مختلفة من الاساليب والهويات حيث فيها الاوروبي والغربي والشرقي وهي تعتبر مدينة ذات تقاليد وتضم أكبر عدد من صالات العرض ، وقد بدأت هذه الظاهرة فيها منذ حوالي اثني عشر عاما .

في ربيع عام ١٩٦٨ أجتمع عشر فنانين (خمس رسامين ـ خمس نحاتين) يعيشون في (مانهاتن) وقرروا فتح أبواب بيوتهم للناس ، فأصبح هذا حدثا سنويا ، منذ ذلك الوقت ، بحيث يتم في كل عام اختيار عشر فنانين لعرض أعمالهم بهذا الاسلوب .

وفي كانون الثاني (١٩٧٠) ظهرت مؤسسة جديدة لرعاية معارض الفنانين . وكان عنوانها سوهو ـ ٥٥ ميرسي ، (سوهو منطقة صغيرة للصناعات الصغيرة وقتها) ، وقد انشئت هذه المؤسسة للاحتجاج ضد سياسة المتاحف للفنون الحديثة في أواخر الستينات ، ولحفظ حقوق الفنانين ، والبحث عن حق تقرير الذات ، وأسست من قبل خمس عشرة فنانا عضوا ، والان عشرون عضوا ، وغايتهم انشاء صالة عرض غير تجارية من أجل الفن والمضمون .

وعام (١٩٧١) أسس استوديو آخر سمي ب (مطبخ) عنوانه منذ (١٩٧٣) (٤٨٤ ـ بروم) ولقد أصبح مركزا للعرض ، والموسيقى ، والفيديو ، وحاول جهده لتوثيق الصلة ما بين الجمهور العادي ، والفني ، وايصال الفكرة الى عامة الناس وقد نجح في أن يستقطب حوالي (١٠٫٠٠٠) متفرج تلفزيوني سنويا .

وفي (لوس أنجلوس) أسس المعهد الفني المعاصر وأفتتح في خريف عام (١٩٧٤) وقام مديره بتنظيم عروض فنية محلية معاصرة أسوة بما تقوم به بعض المتاحف كذلك تقوم هذه المؤسسة باستمرار بتقديم وعرض نشرات ومجلات فنية تحتوي على مقالات عديدة للفنانين لرفع المستوى الفني .

تحصل المؤسسة الفنية المعاصرة في (لوس أنجلوس) على رأس المال اللازم عن طريق الاشتراك . والاعضاء ، والمؤسسين ، ولكن القسم الاكبر من راس المال يأتي عن طريق الجمعيات ، والمؤسسات الفيدرالية وتضم المؤسسة في مجلس ادارتها ، مجلس أمناء . وموظفين ، ومدير عام ، وعلى قسم للطباعة والنشر والاعلان .

ولكن في تلك المؤسسة يوجد بعض الاختلافات في التقييم العام ، فهنالك بعض المجموعات التي تريد أستثمارا اوسع مجالا بالنسبة الطبع والتوزيع . وقد توليه أهمية أكثر مما تولي العمل الفني بحد ذاته .

تعتبر (لوس انجلوس) هي المدينة الوحيدة في الولايات المتحدة ، التي توجد فيها هيئة فنية للاقليات مثال على ذلك مشروع الفنان (جي ميلر) وهو عبارة عن مشروع (٤٠) وحدة سكنية لاجل السود وكبار السن ، وفي عام ١٩٦٠ أسس ستوديو (وات) من قبل فنان زنجي من أجل تحقيق جمعية فنية للزنوج الذين أصبح في مستطاعهم الانتشار فنيا الان . كذلك أقيمت في لوس انجلوس جمعية فنية للمكسيكيين . والامريكان ، مثل ستوديو (وات) للزنوج وذلك لتحسين الوضع الفني للمكسيكيين الفنانين .

هل المعارض الموازية هي موازية حقا !؟

عنوان المقال هو أحد الاسئلة التي وجهتها مجلة (ستوديو) الى عدد من الفنانين والنقاد ومنظمي المعارض ؟!

وكان الهدف هو تجميع وجهات النظر بالنسبة للعرض خارج نظام المعارض ، وقد طرحت أسئلة أخرى حول أساليب العرض والمجالات التي يمكن تقديمها .

وما هو دور كتب الفنانين ، وهل نظام العرض التعاوني الفني قائم وواضح ؟ أم هو مجرد طريقة اصلاحية ؟ وهل نظام العرض خارج المعارض المخصصة ، ينتمي أم يعارض الطبقة العليا ، وهذه هي بعض الآراء نتيجة للاسئلة التي طرحت .

كارل آندري : شاعر ونحات يعيش في نيويورك .

يجيب السيد (آندري) بأن الطبقة الفنية العليا بالنسبة للفن . هي أقلية ولكن لها آراء وقرارات قوية . بالنسبة للاكثرية ، لانها تستطيع سحب رؤوس الاموال من المتاحف والمعارض . في حال عدم موافقتها على محتويات المعرض .

انما يجب التفريق بين نوعين من المعارض الجانبية منها والتي تعتمد على الطبقة الفنية والاخرى التي لا تعتمد على هذه الطبقة . فالمعارض الجانبية التي تمثل النوع الاول والتي تعتمد على رؤوس الاموال لا تمثل الناحية الفنية . بالقدر الذي تمثله النوعية الثانية .



الفن لمن ... تظاهرة هامة ضد صالات العرض

ومشكلة المتاحف الرئيسية في أمريكا هي المزج بين الاعمال التاريخية القديمة التي دخلت التاريخ وبين الاعمال الجديدة ، التي لم يحدد مستقبلها الفني بعد ، فالاعمال الفنية المعاصرة يجب استثنائها من المتاحف وتركها للمعارض .

وبالنسبة للكتب الفنية فهي تحتاج الى رأس مال كبير ، لان الانتاج والطباعة مكلفان كثيرا ، ويحتاج هذا الموضوع الى أمثال (روكفلر) لان لثروته تأثير كبير في هذا المجال .

رودلف بارانيك : فنان يعيش في نيويورك

ان كلمة الجماعي تعني الاختيار والبديل والتعديل مثل (الحركة التحررية للسود لا تعدل التفرقة العنصرية) .

فالتحولات الجذرية تعطي حياة جديدة ، لكن في نفس الوقت كلمة تعديل تحمل في طياتها التهنئة الذاتية ، وفي الحقيقة يجب أن لا تحمل تلك الاشياء السطحية مضامين مبالغة ، ولهذا فالمجددون الفنيون في المعارض الموازية لديهم عمل ساري المفعول ، لوجود حاجة ماسة لمعارض فنية تتضمن مضامين عقائدية .

ان المعارض الموازية اصبحت في موضع الشك ، لانه من الممكن الوصول بسهولة الى المتاحف بسبب الديمقراطية ، بينما قد تكون هنالك بعض الصعوبات في التعامل مع المعارض الموازية ، واذا ظلت على اجتنابها خصوصا بالنسبة للدعوات والطلبات الضخمة فلن تصبح من الامكنة الشعبية ولهذا ستميل الى الاحتضار ؟

بيتر فرانك : ناقد فني وشاعر ، نيويورك .

المعارض الموازية تقوم بمساندة البيئة الفنية للصالات الخاصة والمتاحف ، واذا كان معنى المعارض الموازية هو المدعى الاجمالي لطرق العرض المختلفة ، والذي يمتد من الفنانين الذين يقومون بادارة الصالات الخاصة ، وليسوا ملتزمين بمكان خاص ، وبهذا الشكل فان المعارض الموازية تقدم صيغا سهلة وغير ثابتة بالنسبة للعروض لانها غير ملتزمة بمكان ثابت .

آدريان بايبر : فنانة تعيش في بوسطن .

لكي أجيب على الاسئلة السابقة بالنسبة للصالات الموازية أقول : أنا لا أعتقد بوجود صالات حقيقية ، ويبدو لي أن الامر بحاجة الى :

١ ــ وضع مالي معين ، بحيث لا يتم استثمار الفنانين من قبل ذوي رؤوس الاموال .

٢ ــ يجب أن لا ينظر الى أن اللوحة الفنية رائعة اذا كان الفنان مشهورا أو أنه يعرض في معرض مشهور ولهذا يجب تشكيل بنية ثقافية مالية لتقرر ذلك .

وأنا لا احبذ تلك الصالات التي أنشئت خصيصا لاحتواء بعض الفنانين وادخالهم الى عالم الفن عن طريقها .

وبالنسبة للكتب الفنية وأدلة المعارض ، فانها ذات أهمية كبرى لانها تعطي الفنانين القيادة والتحكم بتوزيع أعمالهم وتجعلها قريبة من الجمهور .

سيلفيا سليغ : فنانة تعيش في نيويورك .

تقول سيلفيا أن الصالات الموازية هي ذات أهمية ، لانه يوجد في نيويورك فنانين اكثر من المعارض ، ونسبة النساء الى الرجال من خريجي مدارس وكليات الفنون الجميلة ، هي امرأتين الى رجل واحد ، وحتى عام ١٩٧٠ فانهن كن يقمن بأعمال البيوت والسكرتارية ، والان وشكرا للحركة النسائية فان معظم النساء ظهرن في المجال الفني ، لان قبولهن في المعارض والمتاحف أقل من قبول الرجال .

ان عدم امكانية العيش من المردود المالي الناتج عن العرض في الصالات الموازية ليست حجة ضدهم .

وأنا أعتقد بأنه لا يتوجب على الفنان الاعتماد على تلك المبيعات للعيش ، بل على القيام باعطاء الدروس ، فالابداع يعتمد على الحرية المعطاة للفنان ، وتطور وتقدم الفنانين يجب أن يكون من زاوية غير زاوية البيع والشراء ، بحيث يكون عطاء الفنان نتيجة الحرية الفكرية والاجتماعية ، وليس مشدودا من أي ناحية تلزمه بالتقيد بالصيغ الجانبية للفن من كتب ومجلات الفن يجعل العمل الفني قريب جدا من الجمهور الكبير المتذوق للفن ، وبهذا الشكل تكون الديمقراطية قد عمت الفن ، لكن الرسم والنحت والوسائط الاخرى (الافلام مثلا) هي على الغالب مكلفة لغالبية الجمهور ، لكن التقارب ما بين الفنان والجمهور يمكن من تقديم الاعمال الفنية المناسبة على المستوى الشعبي .

كيت لينكر : ناقدة تعيش في نيويورك

يبدو لي أن السؤال الرئيسي بالنسبة للمعارض الموازية هو هل ستبقى كما هي أم ستتقدم الى الفنانين مجال أوسع للانتقاء والاختيار ؟

من الناحية الفنية المعارض الموازية تواجه المتاحف والمعارض الفنية الكبيرة ، وهدفها هو خدمة الفن في المحتوى والعقيدة ، وقيمتها مشهود لها بالنجاح وبعدم تقديم أفكار ثابتة في الفن ، وتقديم الخلفية المناسبة للفنانين بحيث يتحرروا من الروتين السائد بالنسبة للعمل الفني ، كما أنه يجب تسهيل وصول الوسائط من ادلة المعارض والمجلات والافلام ، للجمهور من أجل أن يبقى هناك تماس ما بين الفنان والجمهور .

جون بيرولت : شاعر وناقد .. نيويورك .

هل المعارض الموازية في الحقيقة موازية ؟؟ نعم في مجال العرض ، ولا في مجال البيع فلكي يعيش الفنان من عمله الفني يجب أن يحصر فنه في المعارض التجارية ؟

ما هي الاشكال الاخرى للمعارض الموازية التي يمكن تقديمها ؟ .

يجب أن نبدأ من المنطلق بأن الفن ليس للبيع ، وهذا الرأي هو جذري ، كما أن على الفنان ألا يقارن ما بين الحياة اليومية والمعيشة مع الفن وادخال اسمه ما بين الخالدين لان ذلك يتم تلقائيا بما يعرضه من فن واسلوب وطريقة في المتاحف ، وما يأخذه المتحف أو المعرض منه هو ما يطلبه الجمهور المشتري ، وهذا ليس هو التقويم الفعلي لفنه .

ـ ما هو دور الكتب الفنية ؟

في رأيي هذا انتاج فني آخر .

آلبريشت د : فنان يعيش في شتوتغارت ـ المانيا

في أيامنا الحاضرة يوجد ما يسمى بصراع الحياة من أجل العيش وهذه ليست مشكلة الانسان العادي فقط بل تشمل الفنانين ايضا،وهي ليست مشكلةالفنان الوحيدة ايضا ، فالمعرض عادة ينتظر بيع اللوحات ، والفنان ينتظر المعرض والشاري ، لكن الفنان الذي يملك العقيدة السياسيةلا ينتظر الشاري ولا المعرض؟!

في بعض الاحيان أشعر بالرغبة للبحث عن معرض ، لكي أعرض أعمالي ، ولكني أتساءل هل هذا مهم ؟ او هل أنتظر المعرض ؟ اني أظن أنه ستأتي فرصة كبيرة وعالمية للظهور ، عندما يكون عملي يستحق هذا فعلا !

كونراد آتكتيون ـ فنان يعيش في لندن .

في البداية أحب أن أوضح أنه لا يوجد فن مرئي (رسم ـ تصوير ـ نحت ـ عروض .. الخ) ديمقراطي أكثر من الاخر ، واتكلم كفنان استعمل جميع هذه التقنيات واذا أخذت هذه الطرق بعين الاعتبار ـ الجمهور ـ والمضمون بهذا الشكل ، فان الحقيقة ترى في جميع مظاهر المجتمع .

ان مشكلة المعارض قد عولجت من قبل بعض الممارسين من زاوية سطحية وبسيطة مثل (بوسترز) وبهذا جعلوا عمل المعارض بدون قيمة فعلية .

وفي رأي الشخصي الفنون المرئية يجب أن تواجه العقيدة السائدة ، الروتين ـ الاعلانات ، وجميع الاشكال التي يخلفها رأس المال وأن تضمها لجانبها وتكسبها (هيوج ماكديارميد) الشاعر الاسكتلندي أراد قصيدة يضمها حقائق ، (ولتر بنجامين) أراد تأليف كتاب يذكر فيه أفكاره وعقيدته ، هذان الفنانان المذكوران قد أرادا نشر افكارهم عبر الكتب .

(شيللي) نشر في طبعة محدودة من (٢٠٠) عدد للتوزيع الخاص من مجلة كوين ماب في وقت كان نشر الشعر فيه محدودا .

وبهذاارى أن المعارض هي واسطة أخرى للاستعمال لحد الكفاية ، في نفس الوقت فأي شخص يتذكر الدعايات المفرطة للفنانين باستعمال وسائل الفيديو



صالة عرض الكنيسة البيضاء للفنون



العدد الرابع من نشرة السوريالية الدولية



تظاهرة معادية للنازية
ساحة الطرف الأغر ـ لندن

في أواخر الستينات ، والذي أصبح الواسطة الديمقراطية ، التي ملكت امكانية ترجمة العلاقات ما بين الاعمال الشعبية نحو المجتمع وما بين الفنان والجمهور .

والذي يقلقني حول المعارض ، ان يتحول الفنانون الى أبطال مركزيين لاعمالهم والمعارض تميل لتغطية هذه الظاهرة ، أو تقويتها ، اذا لم يكن الانسان دائمامتيقظا! وحذرا .

جون باوستيد : فنان يعيش في لندن .

أتعجب من نسبة الناس الذين يقومون بزيارة المعارض على مدار السنة حيث تعرض أعمال الفنانين المعاصرين .

واعتبر نفسي من الفنانين الحذرين ، وكل الدلائل تشير الى أن الفنانين لا يستطيعون انتاج أي عمل سهل اللمس والفهم لوضعه في خدمة حاجة الناس وشعورهم والفنانون وأعمالهم في آن واحد ، هم مثل أية مؤسسة عملها هو المحافظة على وجودها واستمراريتها .

والفنانون بشكل عام ومنهم الراديكاليون ، هم محجوزون ضمن اطار أبدي للمؤسسات .

الناس دائما انتجوا وسينتجون مظاهر ومعاير جديدة ، تنير وجودهم كعناصر أساسية من حياتهم الابداعية والانتاجية .

دوني آتي : **فنانة تعرض في معرض المؤسسة النسائية ـ تعيش في نيويورك .**

لا أظن أن المعارض الموازية هي في الحقيقة تقوم بدور فني فعال ، الميزة الرئيسية بالنسبة لفنان يقوم بادارة صالته ، هي عرض أفكاره وأعماله على طريقته الخاصة وعلى كل الاحوال فالاعمال الفنية المباعة هي قليلة نسبيا ، ولهذا فالفنان بحاجة الى موارد خارجية أخرى ، وأعداد قليلة من الفنانين تستطيع العيش مما تبيعه في المعارض الموازية ، ولا نستطيع المقارنة بين المعارض التجارية والموازية .

ولقد فكرت مرارا بأنه سيكون من الافضل والاهم اذا فكر الفنانون المعروفون باقامة معارض تدار من قبلهم ، بعض المعارض الموازية هي ذات قيمة وشهرة مثل بقية المعارض ، لانها لا تسمح للجميع بعرض أعمالهم فيها ، ومستوى الاعمال المعروضة يختلف لانه أحيانا يحصل رفض لبعض الفنانين وقبول اخرين ، ولهذا لا تزال المعارض الموازية تعتبر في غالبيتها موازية أيضا للمتاحف والمعارض الكبيرة .

أونوريه دومييه

الفنّان الثائر

ترجمة بشير فنصه

(ان ميشيل انجلو يعيش في اعماق هذا الفتى الهمام)
أونوريه دي بلزاك

(لقد استنطق دوميه جلاميد الصخر ظلا ونورا ...)
لويس ريو

نبذة عن حياته

ولد (أونوريه فيكتورين دومييه) بمرسيليا في ٢٩ شباط (فبراير) من عام ١٨٠٨ .

بعد مضي يومين على ميلاده كتب والده « جان بابتست دومييه » — وكان شاعرا مغمورا ، ولكنه مرهف الحس — الى أحد أصدقائه قائلا :

— [في ليلة ليلاء ، عاصفة هوجاء ، عبست السماء واكفهرت ، فأبرقت وارعدت وامطرت ، وارسلت الصواعق شواظا من نار ، وغمرت السيول كل مكان ، في هذه الليلة الظلماء وضعت « سيسيل » مولودها الذكر ، ولعل في هذه الظاهرة الطبيعية الخارقة التي رافقت ميلاده ، ما ينبيء له بمستقبل حافل بالاحداث الجسام] .

وفي الواقع ، كانت حياة أونوريه دومييه طافحة بالاعمال المتواصلة المرهقة ، من حفر ورسم وطباعة على الحجر ، وقد اتسمت جميعها بطابع النقاء والبساطة ، الا أنها كانت حياة قاسية خالية من السعادة ، فلم يبلغ أوج الشهرة في زمانه ، بيد أن النبوءة الابوية الساذجة لم تكن مجردة من كل معنى ، فقد أصاب والده الشاعر في الهامه هدفا واحدا على الاقل الا وهو ، ان ابنه اصبح في جميع الاحوال — ولو بعد حين — في عداد الخالدين من أهل الفن !

هبطت عائلة دومييه باريس في نهاية عام ١٨١٤ — وهناك شرع أونوريه بالرسم فعلا وهو لم يتجاوز الخامسة عشر من العمر .

كان أونوريه يتسكع ساعات طوال في أحياء باريس الفقيرة المحرومة ، وما ان يعود الى البيت حتى ينكب على رسم انطباعاته على الورق ، وقد تركت الزيارة الاولى التي قام بها الى متحف اللوفر في نفسه اثرا عميقا لا يمحى ، فأصبح يتردد كل يوم على هذا المتحف العريق لدراسة ما فيه من التحف ، من تماثيل ورسوم ، فتأثر أكثر ، ماتأثر بروبنز ورامبرانت ، ولكن والده الذي ادرك ما يكابده الشاعر أو الفنان ، من دهره رغب الى ولده أن يكسب قوته بعرق جبينه، ولا يزج بنفسه في بؤرة العذاب والاملاق ، ولم يشأ ان يجعل منه فنانا أو يضع منه شيئا يمت الى الفن بصلة .

أذعن (أونوريه) للأمر الواقع ، والتحق بوظيفة حاجب في متحف (الآثار الفرنسية) بناء على توصية من مؤسسة الكسندر لنوار الذي كان يعطف على والده الشاعر المشهور ، ويحاول الاخذ بيده ، ولكنه سرعان ما ترك هذا العمل ، وعكف بوازع من نفسه ، على

دراسة فن الرسم وتلقى مبادئه الاولية أصولا ، الا أن طرق هذه الدراسة لم تصب هوى من نفسه أبدا ، فراح يتردد على الاكاديميـة السويسرية بين آونـة واخرى ، ولما كان بحاجة الى ما يسد به رمقه ، عمد الى العمل في مهنة الطباعة على الحجر بمساعدة الفنان [راميليه] ثم التحق بعمـل لدى الناشر [بيليارد] فعهد هذا اليه بتوضيب الحجر المعد للطباعة ، وفي الوقت ذاته ثابر على العمل في متحف اللوفر ، وكان ذلك بين (١٨٢٥ ـ ١٨٣٠) ، وقد ظهرت ثلاث لوحات من أعماله في مجلة الظل (Silhouette) ، المجلـة الفرنسية الاسبوعية الاولى التي اشتهرت بنقدهـا اللاذع ، وكان ذلك إبان انقلاب تموز (يوليو) من عام ١٨٣٠ (أي عودة الملكية الى فرنسا) ، في هذا الوقت العصيب بالذات تعرف على [شارل فيلبون] مديـر مجلة (الكاريكاتور) ، وقد لمس هذا الصحفي ما يتمتع به الفنان الشاب من موهبة في (فن الكاريكاتور) فعمل على توجيهه بشكل حاسم نحو الرسم السياسي ، ولم يجـد كبير عناء في تحقيق هـذا الغرض ، ذلك لأن (أونوريه دوميه) نفسه كان من الجمهوريين المتحمسين لمبادىء الثورة الفرنسية الكبرى .

ظل (أونوريه) خلال أربعين عاما يعمل جادا كل يوم في حفـر وصنع ورسم الصور الكاريكاتوريـة ، واللوحات الفنية ، مستوحيا جميع أعماله من مجتمعه، ومن وقائع عصره ، وتقلبات زمانه ، وبؤس الجماعات الشعبية ، فعمل بادىء ذي بدء في مجلة (الكاريكاتور) ثم في جريدة شاريفاري (Charivari) وهي الجريدة الثانية التي أسسها (فيلبون) فاتيح له خلال تلك المدة الطويلة انتاج ما يزيد على (٤) آلاف لوحة جاءت جميعها معبرة أصدق تعبير عن تلك المرحلة التاريخية التي كانت تجتازها فرنسا ، بمساوئها ومحاسنها ، بخيرها وشرها .

ما ان عادت الملكية الى فرنسا في تموز (يوليو) ١٨٣٠ ، وما ان اعتلى لويس فيليب العرش ، حتى تعرض هذا العاهل الى سلسلة من المؤامرات والثورات دبرها ونفذها الجمهوريون ، وكان (دوميه) في طليعة المناوئين للحكم الملكي، فكرس فنه ورسومه وكاريكاتوره منذ البداية ضد الملك ووزرائه ، وخاض المعركة ضدهم حتى النهاية بلا هوادة ولا لين .

كان كاريكاتور الملك (لويس فيليب) الذي طلع به أونوريه على الناس وطبعه ونشره الناشر (أوبرت) عام ١٨٣٢ ، يحمل الطابع المخيف للعملاق [غارغانتوا] (Gargantua)(١) ، فكلفه ذلك الحكم عليه بالسجن لمدة ستة أشهر قضاها في [سان بيغالي] ، وما ان اطلق سراحه حتى واصل كفاحه في السبيل الذي اختطه لنفسه في كفاحه ضد النظام الملكي ، مستغلا



تمثال الفنان دوميه ... تمثال شخصي

اتفه الفرص من حريته للتعبير عن رايه ، وهكذا ولدت اولى اعماله الخالدة ، وتحفه الفنية النادرة عام (١٨٣٤) وفي مقدمتها اللوحة العظيمة التي تحمل عنوان (شارع ترانسنونين) وهي تمثل الاحكام الجائرة التي اتخذها الملك بحق ابناء شعبه ، وفي السنة التالية صدر المرسوم الملكي بحظر الرسم الكاريكاتوري ، والقضاء على حرية الصحافة قضاء مبرما .

عندئذ انصرف (أونوريه) الى نقد العادات السيئة والتقاليد الباليـة نقدا لاذعـا ، برسمه لمختلف الشخصيات السياسية والزعمـاء السائرين بركب الحكم من وزراء وحكام وأصحـاب بنوك ومحامـين وغيرهم ...

وكان الوقت عصيبا ، وحينئذ لفت اليه أنظار بعض المثقفين والادباء المتعاطفين مع الحركة الجمهورية الحرة ، كأمثال الشاعر (بودلير) والاديب (ميشيليه) فمدا اليه يد العون وشجعاه على المضي في طريقتـه الخاصة ، وفي عام ١٨٤٦ تزوج من الخياطـة ماري الكسندرين ، وفي هـذا الوقت بالذات بدأ انشغاله بالرسم ايضا ، وهذا ما تدل عليه لوحاته التي يرجع تاريخها الى عام ١٨٤٨ ، وعند قيام الثورة عاد من جديد الى الرسوم التي تحمل الطابع السياسي ، وفي

عام ١٨٦٠ توقف عن العمل مع فيلبون ، وانصرف الى الرسم في كليته لمدة ثلاث سنوات ، ولا ريب ان العطف الذي حباه به الفنانان (مييه) و (كورت) قد أثار فيه حافزا قويا للمضي بمهمته الجديدة ، ثم رحل الى [فالمندوا] وسكن في البيت الذي اشتراه له (كورت) بعد فترة من الزمن ، ولما أحس بما كان يعانيه من فقر وحاجة ملحة الى المال ، عاد الى العمل لدى فيلبون ، وكانت آخر لوحه ظهرت له عنده في ٢٤ ايلول (سبتمبر) عام ١٨٧٢ .

وفي عام ١٨٧٥ فقد بصره ، ومني بانحطاط شديد ، وخارت قواه بسبب انهماكه المستمر في الطباعة على الحجر لمدة طويلة من الزمن ، واخيرا أصيب بنوبة قلبية قضت عليه ، وحدث ذلك في ١١ شباط (فبراير) من عام ١٨٧٩ ، وفي ١٦ نيسان (ابريل) نقل جثمانه الى باريس ودفن بناء على وصيته في مقبرة « بير لاشيز » بجوار أضرحة آل كارو ودوبيني .

الواقعية في فن اونوريه دومييه :

كتب الناقد م . دي ميشيلي حول الواقعية في فن اونوريه دومييه فقال :

– [نظم اول معرض لرسوم (دومييه) في ربيع عام ١٨٧٨ بباريس في صالة (دوران رويل) بشارع (ليه بلليتيه) وكان ذلك قبل عام واحد من وفاته ، واشترك في اللجنة التي اشرفت على تنظيم هذا المعرض [تيودور دي بانفيل] و [شامبفليرى] و [دوبييني] وتراسها اديب فرنسا وشاعرها الكبير [فيكتور هوغو].

وكان هذا المعرض بمثابة تكريم متاخر لهذا الفنان ، على الرغم من عدم اكتراث الجمهور الواسع به ، اذ كان هذا الجمهور وقتئذ منهمكا بالاستعداد لافتتاح معرض باريس الدولي، ومنشغلا في تشييد قصر (التروكاديرو) في ساحة آذار (مارس) ومنصرفا الى تشييع جثمان البابا [بيوس الرابع] .



من تجارب دومييه الهامة في الحفر

مهما يكن من امر ، فان هذا المعرض كان بداية لسطوع نجم الفنان دومييه كرسام كبير ، وقد حوت اروقة الصالة زهاء (٩٤) لوحة و (١٤٠) رسما و(١١) تمثالا من عام ١٨٣٢ ، بالاضافة الى مجموعة من حفر الطباعة الحجرية بلغ تعدادها (١١٢) قطعة] .

وفي الواقع ومن وجهة نظر النقاد ، من المهم جدا أن تشاهد لوحات (دومييه) حتما الى جانب رسومه المطبوعة على الحجر ، فقد أشار [فوسيليون] بالدراسة التي نشرها بمجلة « الفنون الجميلة » عام ١٩٢٩ الى العروة الوثقى التي تربط ما بين لوحات (دومييه) و(حفره على الحجر) شأنه في ذلك شأن [رامبرانت] في الجمع بين لوحاته المختلفة ولوحات حفره بماء الفضة ، وبمناسبة افتتاح معرض دومييه عام (١٨٧٨) كذلك سبق « لدورانتي » أن كتب معلقا على اهمية هذه الرابطة فقال :

– [باستثناء بعض اللوحات يمكننا القول ان جميع هذه الاعمال البارزة المعروضة أمام المشاهدين ما هي اساسا الا صور مطلية ، ورسوم ملونة ، وفي بعض الحالات نجد أن الخطوط السوداء المرسومة سواء بالريشة أم بقلم الفحم تتداخل في ظاهر الالوان المائية.]

ان المهارة الفائقة التي يتميز بها فن دومييه بمزج الالوان تنبع حقا من عبقرية رسام ، فبالقلم الذي يخط به الاسود على الابيض يسبر بدقة وصفاء ومضات النور وأعماق الظلال .

لقد عمل (دومييه) في جميع رسومه ولوحاته وصفائحه المحفورة ، تحت مؤثرات واسعة حللت التفاصيل ، وأذابتها ، بحيث أن الشخوص والحركات تتوالد وتنمو مع السرعة التي ترافق كل رشقة قوية جامحة من رشقاته ، أي على أقل تقدير لا ترقد تحت ستار من ظل خلب .

كان دومييه يرسم ويشذب على النحو ذاته الذي يعمد اليه في حفر لوحاته الحجرية .

وعلى هذا، نرى أن صوره الملونة ورسومه ولوحاته الحجرية تشكل كلا لا يتجزأ ، ومن هنا ، ولكي نفهم فن دومييه الرسام ، ذلك الفن العظيم ، علينا ان نبدأ من هذا المنطلق ، ولقد ادرك الشاعر بودلير بثاقب نظره ، وبمرور الزمن ، ما يتميز به فن (دومييه) في

---

(١) غارغنتوا Garantua هو البطل الاسطوري لكتاب الفه الاديب الفرنسي رابليه عام ١٥٣٤ وقد تجسدت فيه روح الكاتب بكل ما تنطوي عليه من سخرية لاذعة ، اذ صوره بشكل عفريت ذي نهم شديد ، وكيف انه شن الحرب على بيكروشول وسلم الوطن الى أعداء الوطن ، وبذلك حاول دومييه أن يشبه به الملك لويس فيليب الذي نصبه أعداء فرنسا آنذاك ملكا عليها . (المترجم)

تكثيف الاسود والابيض بشكل يوحي ضمنا باللون ، فجاء في النص الذي وصف به عمل (دومييه) التصويري (الغرافيكي) ، عام ١٨٥٧ ما يلي :

– [ان ما جعل (دومييه) رساما متميزا وفنانا مبدعا ، هو ان رسمه ملون بطبيعة الحال ، فصوره على الحجر ، ورسومه على الخشب ، تنطق بأفكار اللون ، ان قلمه يجري بشيء آخر غير الاسود ، انه يوحي – في نطاق الهيئة أو الشكل – بما يعج بأشياء يستشف منها اللون ، كما يستشف انسان أفكار انسان آخر] .

ان الاسلوب الذي لجأ اليه دومييه في تصوير اللوحة وتشكيلها ، هو الاسلوب بعينه الذي سلكه من جميع النواحي في الحفر على اللوحات النحاسية ، ذلك الاسلوب المباشر الذي لا تحريف فيه ولا مبالغة ولا اطالة ، والهادف على الدوام الى اثارة العقدة العاطفية في الصورة ، وقد حدثنا [تيودور دي بانفيل] بأن (دومييه) كان يرسم دائما ببقايا القلم المتآكل الأثلم الذي يمسك به أثناء عمله ولا يتخلى عنه ، وهو مصمم على صهره كأنه لا يود أن يمسك بقلم غيره ، وفي أحيان كثيرة يبلغ القلم نهايته وصاحبنا في ذروة نشوته وبالغ ابداعه ، فلا يعمد الى تشذيبه ، بل يواصل انتاجه به ولو انه غير مبري ، وفي الوقت الذي ينبغي عليه فيه أن يبلغ زاوية معينة يحتاج عندها الى استعمال حد الموس بدل القلم ، وفي خضم انهماكه وجموحه ، وفي حرقة تشكيله الفني المتقلب أكثر من ألف مرة ، يتحطم القلم نهائيا بين أنامله الرشيقة والسريعة الحركة .

وكذلك أشار (هنري مارسيل) بدوره الى ما كان يتمتع به (دومييه) من عزيمة ومضاء في أسلوبه المتميز بالحركة والاندفاع ، غير المقيد بالشروط الاكاديمية ، ولكنه في الوقت ذاته كان أسلوبا تصويريا بطبيعة الحال ، فقال :

– [كان (دومييه) بقليل من الخطوط يعبر عن مخطط النموذج والقسمات الاساسية للشكل ، وذلك بابتكاره الابعاد العريضة لمناطق النور والظلال ، كل ذلك ينتج عن تركه الحجر مجردا حين يحطم قلمه بقوة ، متوخيا رسم الجرم حسب القواعد المعترف بها ، فيقذف بقلمه في الخلاء ، اذ ليس شرطا عنده ان يكون قلمه مبريا أو مشذبا وفي حالة جيدة على الدوام ، كذلك كان يضرب ضربات خفيفة على الطاولة بغية الحصول على شرخ أو ذبذبة على قسمات عنيفة وصورة خشنة ، ومن ثم يعمد الى لمسات على الخطوط السوداء ويجعلها أكثر عمقا حتى تصير مخملية معشقة] .

أفلا تشبه هذه الحالة في اختلاف القيم بين الرمادي والابيض ، حالة أولئك المغنين أصحاب الصوت الجهوري ، الذين تتواتر ألحانهم بين الطبقتين العالية ، والمنخفضة النغم !؟



من اعمال دومييه في الكاريكاتير

لهذا جاءت صورة ذات نكهة فريدة متناغمة !

ان صوره المتواترة في الالوان ، أي ما بين بين ، تتأتى عن [كشط] السواد وحفه ، الامر الذي يؤدي به الى حفر مستدق ، وبالتالي ، وفي بعض الاحيان بسبب التناغم بكل دقة في رسم الخطوط المتشابكة تارة ، والمنضمة تارة أخرى ، تلك الخطوط التي تشكل العزل الضروري ، فتعطي ضوءا أكثر جلاء على رسم أكثر تعتيما ، مجردا من الظل الصافي ، ان لوحة حجرية جميلة يصنعها (دومييه) تعتبر عملا فريدا من نوعه ، وفي الوقت ذاته تعتبر عملا فظا خشنا ، ولكنه في الحالين عمل بديع جدا ، تارة تنطلق منه قوة عظمى ، وتارة أخرى يهبط الى مستوى البساطة ، انه عمل طلي طلاوة الحلوى ، أي [كالعسل بين فكي الليث] كما يقول المثل :

ثمة شاهد آخر على ما يتميز به فن دومييه آنئذ من روعة ، وهو ما نقله الينا [بوليه مالاسي] ، من ملاحظات قيمة اثر زيارة قام بها الى مرسم ذلك

الفنان ، بصحبة الشاعر (بودلير) في شباط (فبراير) من عام ١٨٥٢ اذ روى ان (دوميه) قال لهما :

ـ [اني أكرر الرسم واعيد النظر فيه (٢٥) مرة ثم انجزه في نهاية الامر في يومين] .

هذه الكلمة التي باح بها (دوميه) الى صاحبيه لتؤكد ما اشتهر به من طريقة فذة في العمل ، فهو لا يتباطأ أبدا في رسم لوحة من اللوحات ، ولكنه يفضل أن يعيد النظر في التجربة ، ويبدأ من جديد حتى يتوصل الى النتائج النهائية وهو واثق من نفسه كل الثقة ، وسالك سبيله بمضاء كأنه يرتجل الرسم ارتجالا بضربة واحدة حسبما يوحيه اليه فنه الاصيل .

انه غير قادر على الوقوف أمام لوحة مدة طويلة من الزمن ليعمل بتؤدة ودقة ، أو ليخرج منها بكل الصيغ ذات التفاصيل ، ولتعطيه النسيج المريح المرسل فنيا ، وفي الوقت ذاته يبلغ بها الوحدة المتكاملة ، ان الطريقة السريعة [المنضمة] التي كان يتبعها (دوميه) في عمله اليومي وينفذها على صفائح الطباعة الحجرية تنم عن ثقة بالغة بنوعية الاختيار وبخطوط سريعة خاطفة ، نابعة عن بصيرة نافذة ، كانت تثير فيه روح الفنان المبدع غير القابل للتحول ، أو التغير امام لوحة من اللوحات التي يصنعها ، بيد أن هذه الخاصية بالذات هي التي صبغت رسومه بأسلوبها الفذ ، ولونها المتناغم تماما مع طبيعة الهامه ومزاجه .

لا ريب ان دوميه كان يتلفت حوله حائرا وهو لا يدري كيف ينبغي عليه انجاز لوحة من لوحاته بأسلوب الفنانين المعاصرين الذين لم يخف اعجابه بهم ، فقد كتب (دي لاكروا) في مذكراته بتاريخ ٥ شباط فبراير :

ـ [لقد انبأني الشاعر (بودلير) انه لما عرض على (دوميه) تصوير لوحة تمثل امرأة شرقية مستلقية على أريكة ، أبدى عجزه ، وقال أنه يلاقي (صعوبات) كبرى في ذلك] ؟!

فهل هذه الصعوبات التي وصفها ترجع الى السمة المعبرة الخاصة بفنه ؟

لا شك عندي في ذلك .

انها جوهر رؤيته وشعوره الذي تنبثق عنه قفزاته الخلاقة المشحونة بالطاقة والقوة ، ذلك الجوهر الذي يحول بينه وبين التعبير عن الشكل المتوازن الجامد بدقة واحكام وبأسلوب موحد متجانس ، وان مخيلة دوميه المحمومة المتأرجحة بين شتى المشاعر ، تدفعه من حيث لا يدري الى انزال ضربات ذات آثار واسعة ، واهتزازات مختلفة بقلم الحفر الممسك به ، فتبدو بوجه طافح بالتشكيل الاجمالي الحر الذي يمكنه من بعث الحياة في اللوحة امامه .

جاء في مذكرات (دو لاكروا) المدونة عام ١٨٤٩ (أي في العام الذي شرع (دوميه) خلاله بالرسم العادي بحمية فائقة) الملاحظات التالية :

ـ [ظهرت اولى تحف دوميه الفنية في هذا المضمار بين عامي ١٨٤٨ ـ ١٨٤٩ ، وكانت معظم هذه اللوحات مستوحاة من وقائع عصره وحياته ، وكان عام (١٨٤٨) عاما مجيدا في تاريخ الفن الفرنسي ، ولهذا اكد [كوربيه] ب (لولا ثورة عام ١٨٤٨ لما برزت رسومي الى عالم الوجود !) .

كذلك فان (دوميه) استطاع التعبير عن فنه بمثل هذه الصيغة ، اذ لا غرو أن ثورة ١٨٣٠ [ويعني بها حكم الحلفاء المظفرين التي جاءت بلويس فيليب الى الحكم] قد رفعت من شأنه ، في نظره ونظر العالم اجمع الى مرتبة الرسام السياسي البارز ، كما هو الامر في عام ١٨٤٨ ، اذ ألهمته الثورة الباريسية التي نشبت آنذاك سلسلة من اللوحات المعبرة عنها ، فجاءت كأعظم عمل متميز بين أعماله الفنية ، ومنها اللوحات التالية : (القلاقل) و (العائلة خلف المتاريس) و (رأس الثائر) .

كانت هذه المواضيع تثير اهتمام دوميه حتى مطلع عام ١٨٥٠ ، الا انه من المعلوم أن الاضطرابات والثورات ، واعمال القمع والاضطهاد ، قد تواصلت اثر قيام الجمهورية وثورة ١٨٤٨ ، فقد قتل الكثير من الثوار وسجن منهم من سجن ، ونفي منهم من نفي ، واضطر العديد من الفرنسيين الاحرار او المضطهدين الى مغادرة البلاد .

لقد أوضح « ادهيمار » في كتابه الذي الفه حول فن (دوميه) والظروف التي أحاطت به ، كيف أن هذا الفنان الموهوب المرهف الحس ، قد فجع بتلك الاحداث الدامية ، فعمد الى رسم مجموعة من اللوحات تحمل العناوين التالية : [المهاجرون] و[الهاربون] و[المعتقلون] ، كما انه صنع لوحات محفورة تناولت ذات المواضيع ، فأصابت شهرة واسعة في حينها ، [كما عمد دوميه الى النحت في الوقت نفسه الذي انصرف في خلاله الى الرسم ، وقد ظهرت هذه الاعمال كلها في معرض ١٨٧٨] .

لقد نجح دوميه في مجموعة : « الهاربون » ذات السمات الدرامية الملحمية بالامساك بالواقع الرهيب لكل هجرة ، وبالتعبير عن معاناة المهاجرين من ابناء الشعب واضطرابهم وقلقهم وتشردهم ، وانه لم يمثل في هذه المجموعة من الاعمال والرسوم الناطقة اعمال القمع الظالمة ضد الثائرين وحسب ، بل مثل المأساة الحقيقية للانسان منذ ابعد العصور .

لاينبغي ان يذهب بنا الظن الى ان (دوميه) قد اوتي الهامه ، ومارس عمله التصويري على مواضيع بعينها فلم يكن في حال من الاحوال ليقتصر نشاطه على موضوع وحيد ، فقد عمد ايضا الى الاخذ بمواضيع اخرى ذات صفة ادبية وميثولوجية كلوحة [دون كيشوت] مثلا ، مستوحيا من الوقائع اليومية كل

مايثير في النفس النقمة الشديدة ، او البهجة الطاغية ، فقد جاء في تعليق (غونكور) على لوحته (نشوة سيلين السكران) ، التي عرضت في صالة ١٨٥٠ بما يلقي الضوء على مافي هذه اللوحة من روائع : [كيف ارتفعت الايدي الى اعلى تحاول الامساك بتلابيب الاله ، وكيف تطايرت الاوشحة في الهواء ، وكلهم يبتهل اليه ابتهالا حارا طلبا للمدد والغفران ، وكلهم يتعثر خلف الغابة والقرية الظلماى لراحة من جديد ...]

يالها من صورة تخلب الالباب ... كم هي طافحة بالسخرية اللاذعة « المنيبيه » تؤلف الف صفحة من هذا السفر .

يالها من ارتجال بلا نصب !

يالها من اضحوكة طليقة .. اضحوكة تجعل الشفاه تفتر عن نواجذ ناصعة البياض .. اضحوكة ذات جرس ورنين ، مثلها كمثل اضحوكة من العهد القديم ...

تمثل هذه اللوحة الضياع والانهيار والخورباجلى الصور . فيها سحر من البيان ، وفيها شخصيات ذات حزم وعنفوان ، وفيها تتجلى القسوة الطاغية ، وفيها شيء ما من التراث « الغالي »

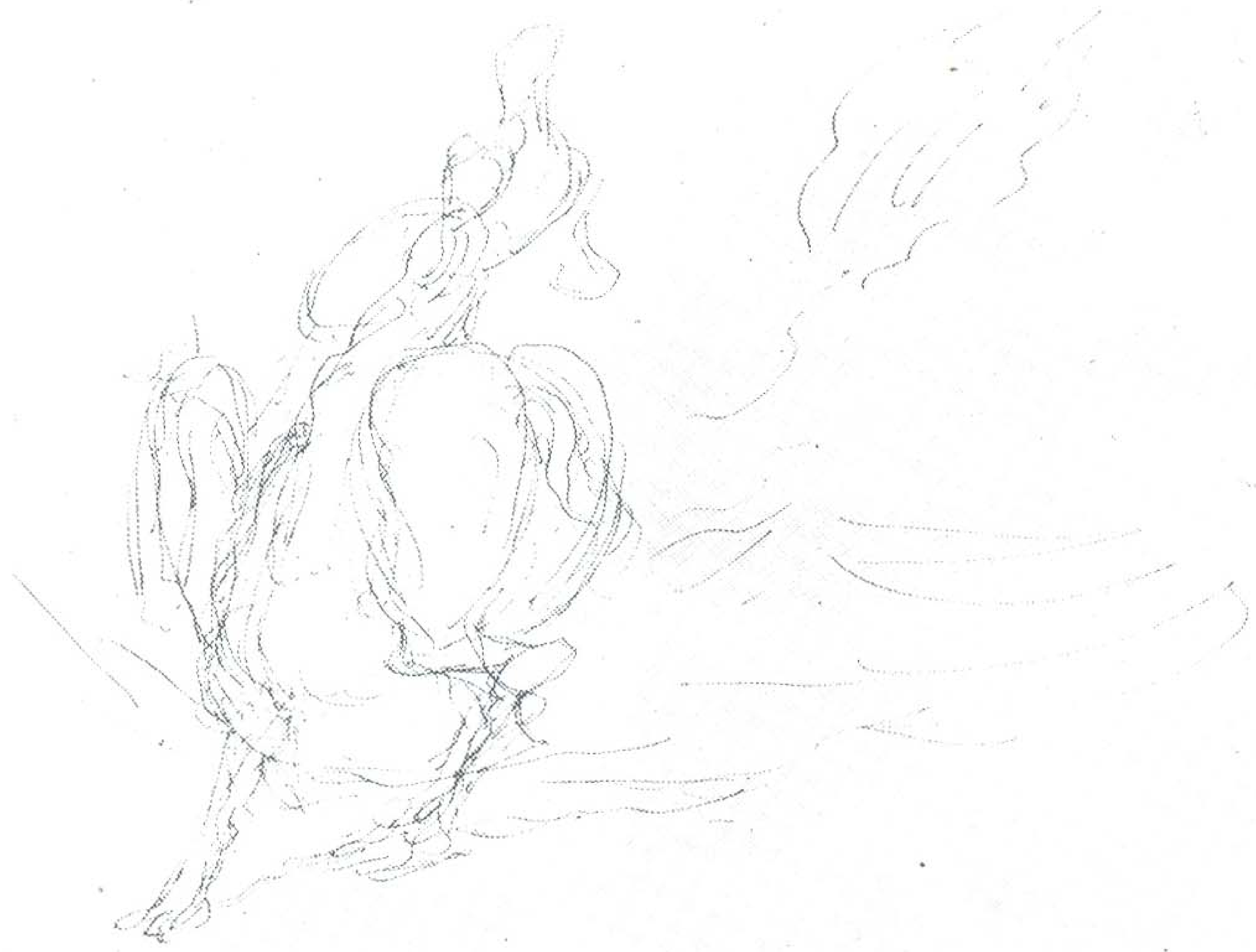
وفيها دفع قوي واقعي ، وحرية في الحركة قدلايضاهيه احد فيها فيما عدا الكاتب والفيلسوف « رابيليه » .

انها حقا صورة حية للملهاة الالهية او المأساة الانسانية !

الى جانب رابيليه وغيره من اعلام عصر النهضة الذين تأثر بهم (دومييه) علينا ان نذكر ايضا موليير وبلزاك :

لقد تأثر دومييه برابيليه المتين بواسع عمله ، وبثاقب نظره ، وبحدة مزاجه ، كما تأثر بنقد (موليير) الاخلاقي القاسي ، وبقوة الملاحظة عند بلزاك ، والجراة في نقده :

[ان لوحته الفنية المطبوعة على الحجر العزيزة جدا على قلب الشاعر (بودلير) كانت على جانب كبير من الدقة والروعة ، كانت تلك المواضيع المطبوعة على الحجر اقل مباشرة ، وأقل التصاقا بروح العصر ، ولكن مما لا ريب فيه ان مجموعة لوحاته التي انجزها فيما بعد تجسد من حيث المضمون بكل عمق [الملهاة الانسانية] ، فالمواضيع لم تتبدل ، وهي لاتزال كعهدنا بها ، تعج بالمحاكم ، والشوارع ، والخانات ، المسارح الشعبية ، ومشاهد الموسيقيين المتجولين ، المتصارعين في الساحات العامة ، والمهرجين في الاحياء الدنيا ، اصحاب الحوانيت ، وذوي المهن الحرة ، العمال وباعة الكتب القديمة على الارصفة ، الغسالات على ضفاف السين ، والاولاد عند دخولهم وخروجهم الى المدارس ومنها ، والقطارات التي تحمل المسافرين من مختلف الطبقات ، والفنانين والمتنكرين ، ... جميع هذه المشاهد تتواتر بلا منازع] .



دونكيشوت ... تجربة متميزة لدومييه

من وجهة النظر هذه ، فلا جدل ان (دومييه) كان رساما واقعيا فذا ، بل كان الرسام الاعظم واقعية والاكثر التحاما بروح عصره ، كان يرسم بحيوية وعن قناعة عقلانية جميع زوايا باريس ، فيرافق انتاجه الفني هذا تعاطف انساني لامثيل له ، وتصوير صارخ، ناطق ، حار .

كانت تمور في داخله اشياء واشياء من الرومانتيكية، تتمثل في ابداعه بما يشبه أعمال (كيريكو) و (دي لاكروا) الخالدة ، بالاضافة الى الرؤية الطبيعية عند (كوربيه) ولكن روح الواقعية ظلت ملازمة له .

لقد تملك دومييه من ناحية اخرى شعور خاطف بأثر الرسامين في عام ١٨٣٠ ولاسيما بأثر « ميلله » ولكنه لم يقتف ابدا آثارهم في الصوفية القدسية الفلاحية كما تبدو مثلا في لوحة (الانجلوس) للفنان ميلله ، ذلك انه كان يغور في اعماق الوجدان العلماني « اللاييكي » ، ويرتفع بفنه الى اسمى ما تمثله الحياة المدنية من روح شعرية .

نظر الكاتب « بلزاك » ذات يوم الى اعمال دومييه المطبوعة على الحجر ، وكان لايزال صاحبه في مستهل هذه الاعمال ـ فأبدى ملاحظته عليها قائلا :

(ان ميشيل انجلو يعيش في اعماق هذا الفتى .)

مما لاشك فيه ان (بيكاسو) تذكر بدوره هذه الكلمة عندما القى بنظره للوهلة الاولى على كنيسة « السكستين » في الفاتيكان (تلك الكنيسة العظمى التي زينها (ميشيل انجلو) برسومه الرائعة التي تمثل

الانبياء والرسل مع الالهة والارباب ، فصاح بأعلى صوته) :

ـ آه ... كانها من صنع دوميبه ! ..

يقينا ان الطواعية التشكيلية هي السمة المتميزة في اسلوب دومييه التصويري الفذ ، ولكنها ليست بحال من الاحوال كتلك النوعية من الترهل في التفخيم والامتداد المضخم للشكل .

ان دوميبه يشبه في ذلك الى حدما (كيريكو) الذي قال يوما : [اني ابدأ برسم امرأة فتخرج في نهاية الامر كالغضنفر ...]

وبمعنى اخر ان (دومييه) يتمتع بمشاعر الانسان، انسان منسجم مع التصورات الذهنية والحركة الفكرية المعاصرة لشعبه ، وهذا ماأكده (ليونيللو فانتوري) باطروحته حول دومييه عام ١٩٣٤ [لقد ادرك دومييه ببصيرته النافذة السمات البطولية لشعبه] .

تناول (فوسيللون) بكتابه [الصفات الاساسية في فن دومييه التشكيلي] بالتحليل على أحسن وجه كما سبق واشرنا الى ذلك فيما تقدم من البحث فقال :

[ان كل تحفة من اعماله تشكل بحد ذاتها وحدة لاتتجزأ ، ولعل في ذلك احدى الخصائص المميزة التي تتيح لنا معرفة الرسم الحقيقي حق المعرفة ، فالرسم يكون هنا قوة بناءة وليس اعجاب سطحي ، اذ ان القيمة والشكل واللحن ، في الرسم تتولد كلها من عزيمة صادقة ، سواء أكان ذلك بريشة الفنان او قلم الحفار ، او بواسطة انامل المثال البارعة ، الا ان هذه الوحدة في التشكيل ، وهذا الانجاز المتكامل لاينطوي على أي ثقل من الرتابة السمجة .



شارع للفنان دومييه

ان المادة تتكشف عن الحياة من خلال المتنوعات في المهنة الحرة المتينة] .

ظلت لوحات (دومييه) سواء منها المحفورة على الخشب او المرسومة على الخام ، ذات ابعاد صغيرة ، فالعديد منها بقياس ٤٥و٥٠ سنتم عرضا و٥٥و٨٥ طولا ، واكثر من نصفها لايتجاوز ٣٤ × ٥٠ سنتم وثمة اثنتان او ثلاثة منها فقط يتجاوز حجمها طولا وعرضا المتر الواحد ، وفي الواقع ان الروعة التي تنبثق عن اللوحة وتدل على فخامتها تأتي من المفهوم الضمني المحبب للصورة ، ولاتتأتى من ضخامة حجمها ..

وهذا ما يؤكده (فوسيلون) ويقدره حق قدره في اعمال (دومييه) ، ولكن جل مايهمنا قبل كل شيء من سرد جميع تلك الملاحظات من هذا النوع ، هو ابراز المكانة التي كان (دومييه) يحتلها في الفن المعاصر، ماذا كان (دومييه) يعني بالنسبة لفان غوغ ؟ انه يعني الشيء الكثير ، اذ جاء في رسالة خطها هذا الى أخيه (تيو) **[لعله من الخير ان نشعر ونفكر على هذا النهج ، وان نخرج من تحت الجني المتراكم بتفاصيل اخرى ، وبما يحدو بنا الى التفكير والتامل ، وبما يعني مباشرة أكثر فاكثر الانسان نفسه كانسان ، وان نهتم به أكثر من اهتمامنا بالمروج والغيوم .]**

واستطرد فان غوغ قائلا :

[لقد الفيت (دومييه) على الدوام قويا صلب العود ، بيد أنه لم يدر في خلدي ، ولم أقدره حق قدره ، ولم أكن اعلم أني أمام فنان عظيم ، الا في هذا الزمن الاخير]

كتب فان غوغ هذه الكلمات وهو يهم برسم لوحة [آكلو البطاطا] ، تلك اللوحة التي صنعها على طريقته السهلة الممتنعة .

وقال [رووه] من جهته :

(لقد انتميت الى مدرسة دومييه قبل ان أتعرف على فن رفائيل .)

ثم ماذا يقال في الاثار البالغة الاهمية عند الانطباعيين الالمان ؟

انهم لم يعترفوا بعظمة (دومييه) الا في وقت متأخر ، غير اننا نستطيع اليوم التأكيد ، عن ثقة ويقين، بأنه خلص الى اعمال خالدة ، حية مثيرة للدهشة ، كان لها أبلغ الاثر في الثقافة الفنية التصويرية في وقتنا الحاضر .

لقد آن الاوان ، في هذه الايام ، لنفي دومييه حقه، ولنعيد اليه اعتباره .

يقول كلود روجر ماكس :

قلائل جدا اولئك الذين ادركوا عن يقين ومعرفة تامة ووجدان من معاصري (دومييه) انه من اعظم المصورين ، ومن اعظم المثالين في زمانه ، كذلك من اعظم



أمام قصر العدل
رسم للفنان دوميه

الرسامين طرا ، ذلك ان اغلب الناس كانوا يعتبرونه انئاك رجلا مسليا للجمهور ، مضحكا فيما يخطه من كاريكاتور ، ويعجبون به لمجرد كونه يطالعهم بالنكات والحكايات الاسطورية [ولو ان اكثرها لم يكن من نسج خياله] متغافلين عما كان يتمتع به من رؤية بالغة الاثر ، ومن فن رفيع يضاهي فن ميشيل انجلو ورمبرانت ،عرفه الناس فقط من خلال تعاونه المتواصل مع ارباب الصحف النقدية الهزلية كصحيفة (شاريفاري)، ومن نشرات الصحف ظهرت شعبيته ، ويحق لنا ان نتساءل اليوم من اين جاءته تلك العبقرية ؟

انه ابن صانع خزف وزجاج من مارسيليا ، ابن شاعر عند الاقتضاء ، ولايعلم احد كيف تملكت اسرار الفن هذا الفتى ، ولاكيف نمت هذه الموهبة في نفسه ، ويقال انه منذ الصغر راح يطوف اروقة متحف اللوفر، ويحاول تقليد رسوم القدامى وتحفهم ، (ذلك ان العديد من لوحاته ورسومه وحفره على الخشب تثبت انه كان على المام بمجموعات الفن الاصيل) ، ولكننا نتساءل هنا هل اتيح له ــ في يوم من الايام ــ فرصة للاحتكاك بأعلام الفن من الفلامنكيين والايطاليين ، ؟ هل غادر باريس على حين غفلة من الزمن وهو الذي عرف عنه انه ملازم (باريس) ولايكاد يغادرها الا لماما ، ولاسيما اثر التحاقه بفريق الرسامين الكاريكاتوريين وهو لم يتجاوز الثالثة والعشرين من العمر ، وقد وصف ارتباطه الاضطراري بعمله اليومي بقوله ذات يوم :

اني كنلك الذي يضطر الى جر عربته كل يوم ..

لهذا رأيناه مذ شرع في رسومه الحجرية الاولى ، يعمد الى الاقتضاب والسرعة في التنفيذ ، غير آبه بالتفاصيل الاخرى العديمة الجدوى ، وكان يصب اهتمامه على ماهو اكثر شيوعا وتمكنا وبروزا ، لقد أوتي مخيلة خارقة لم يضاهه بمثلها أحد منذ عهد(غويا)، ولم يتمكن أحد من ان يطورها الى الحد الذي عرفناه عنده ، الامر الذي اتاح له ابداع اشياء كثيرة من المنشورات ومجموعة النماذج ، والديكورات والانارات.

بمثل هذه المخيلة الخلاقة بلغ حدود المطلق ، متجاوزا التقليد الاعمى ، **متلقفا كل حدث ليضيفه الى سلسلة اعماله الخالدة ، محولا النادرة الى نوع من الدراما ، مستلهما حدسه اكثر من ذكائه ، شأنه في ذلك شأن (كورت) تماما .**

اما ان يكون دوميه رساما قبل كل شيء،وان يكون ملما تماما باساليب الرسم وطرقه ، فهذا أمر لا جدال فيه ، اما طريقته في استعمال قلم الحفر كالريشة أو الفرشاة ، أو قلم الفحم ، لابراز المضمون وبعث الحياة في كل مخطط ، بحفره اللحمة كما تحرث الارض البكر ، فيقال ان هذا الرسام المزدوج المواهب بين التصوير والنحت كان يتنكر للالوان كتنكره لدخيل زنيم يحاول أن يثير في البيت الذي يدخله الاضطراب والقلق .

وهذا ، ولما كنا نتناول فن (دوميه) من بدايته ، فاننا نتساءل الان : **[هل خلف لنا شيئا من لوحات**

صباه وباكورة اعماله] ؟

ان لوحة (حزاز الكلاب على الجسر الجديد) قد اختفت من الوجود ، كما اختفت من قبل مسودة لوحة الكرمس لروبنز ،تلك اللوحة الفنية التي قيل انها كانت موضع اعجاب الجميع .

يبدو أنه اعتبارا منمطلع عام (١٨٤٨) ، في الوقت الذي تمكن فيه النظام الجمهوري من ارساء قواعده ، رسم صورة الجمهورية كمخطط بديع ، الا انه لم يصادف أي رواج بين الناس .

أما لوحات القلاقل ، العائلة وراء المتاريس ، المهاجرون ، ومن ثم ما تلاها من لوحات اخرى مثل : الطحان وابنه والحمار (التي عرضت عام ١٨٤٩) ، ودون كيشوت (١٨٥٠) وحورية البحر ، ومطاردة الانسان التيس . (١٨٥١) ، فانها لاتمت بصلة الى الاحداث الجارية التي كان متفرغا لها اكثر ، وفي هذه الاثناء افادته صداقته مع كل من الفنانين (كورو) و [دوبيني] فائدة كبيرة ، فعلمته تلك (المداخل) وتلك البراعة في المزج والعجن ، فطلع علينا بروائع تحفه مثل : هواة الاوشحة وسواها من الأعمال القيمة ، قد ينسب بعضهم احيانا الى من يأتي بمثل هذه المجموعة من الاعمال التشكيلية المتعددة ـ سوء المآل وهو يحاول كبح عجالته ، ونفاذ صبره وعتاهيته ، ولا سيما عندما يباغت خلسة بموقف او ببادرة او بتعبير ملح ، أو عندما يتطلب منه الامر كفاحا يبعث فيه روح الغضب أو الخوف ، فيدفعه ذلك كله دفعا الى الاسراع في عملية الترويج ، والى تبسيط تشكيله ومآثره ، كما كان الحال عليه في لوحات : اللصوص والحمار ، الدراما ، دون كيشوت وهو يعدو فيالسهل، تلك اللوحات التي لا تعتبر ديناميكية الفنان دي لاكروا بالنسبة اليها شيئا مذكورا .



الحساء ... للفنان دوميـيه

صحيح أن بعض اعماله التشكيلية لا يداخلها الا شخصية واحدة مثل : (دون كيشوت يمتطي فرسه الهزيل) و (الرسام امام منصة الرسم) و (المحامي) و (الفسالة) ، الا أن الرسوم الاخرى تعج بطائفة من مختلف الشخوص مع المحافظة على وحدتها ، مثل: (قاطرة الدرجة الثانية والثالثة) و (في داخل الترام) بالاضافة الى (قاعة الانتظار) و (لاعبو الدما والشطرنج) و (استراحة المهرجين) ، وثمة صور اخرى ذات اهمية مثل : العديد من المشاهد المسرحية ، ومشاهد قصر العدل وكريسبين وسكابين (وهي مسرحية كوميدية)، و (الشطار) و (المريض بالوهم) ، وهنا لابد من الاشارة الى أن ثمة معالم ودوائر زرقاء وقاتمة تعزز جميعها بشكل بديع أوضاع التشكيل ، وورونق المادة شأنه في ذلك شأن (باربيه) أو (سيزان) في باكورة أعماله هذا على الرغم من سوء استعمال الزيت الذي كان يستخدم لتعتيم الصورة .

كم من وشائج صلة ذات اثر بعيد تربطه (بغويا) ، ولاسيما في أواخر أيامه عندما قدملوحات حيثتحكمت الارضية ، والبياض والالوان الحمراء الفاقعة بالصور المحمومة ، كتلك الصور التي ملأ بها غويا نفسه جدران [كوينتا ديل سوردو] ، وكثير من هذه الصور المعبرة ظلت في حالة الرسم التخطيطي المجرد مثل : (بييرو والقيثار) و (المراة الحاملة طفلها) و (سانجو بانجا) و (المهرجون) الخ ...

كذلك لم يكن (دوميه) في حفره على الخشب ليعمد الى استعمال الا القليل من الاصباغ المتدرجة مستعينا بخطوط من ريشة ، ولذلك صادفت تلك الاعمال ـ وان بدت مجردة من روح النقد والهجاءالتي اتسمت بها أعماله ـ صادفت قبولا حسنا وشهرة واسعة ، مثل : (جزار الخنازير) و (الصمام) و (ارغن البربري) و (اسفل المسرح الفرنسي) و(جلسة المحكمة) ، وهي في الواقع اعمال مدهشة حقا وتمتاز بديناميكية بالغة الخطورة .

هذا الفنان المبدع الذي كان ينظر اليه اهل زمانه كمجرد انسان مضحك مسل قد تمكن أكثر من سواه من اهل الفنون الجميلة من الاعراب عن كل ما يخالج الانسان العادي من مشاعر ملحمية ، وما يمر به من سلسلة الاحداث والطوارىء من ساعة مولده الى حين مماته ، وعرف كيف يمثل حالنا « كأحياء » ندب على هذه الارض .

تلك هي القوة الكامنة في دوميه وفنه ، وهي في الوقت ذاته لن تنسينا ما يتعلل به بعضهم كيلا نبدي اعجابنا الا بالتلاحم الرائع بين النور والظلام ، فيصميم الحركة ذاتها ، وفي التوازن الرفيع مستواه الذي يكبح غلواءه ، ويطفىء النار المتأججة بين ضلوعه .

جيروم بوش
أو
ريشة الخيال

« بين الخير والشر ، تحول وتيه ، يقوداننا الى عالم مجهول »

بقلم : ت . بيانكوني
ترجمة : رينا قدري

يكشف لنا عالم جيروم بوش المخيف والفاتن في نفس الوقت عن بعض الهموم والمعتقدات في عصره ويتوالد فيها حشد من الوساوس والرموز الجهنمية والصوفيـة .

تسيطر جهنم على هذا العالم بشكل كبير ، وأيضا الشيطان باتباعه ونباتاته ، والـه الريف الملعون ، بالرعب من الموت ونهاية العالم [نرى موضوع الحساب الاخير يتكرر باستمرار وحتى في اللوحات الثلاثية التي تعالج مواضيع اخرى نجد الاقسام الجانبية تعاكس جنهم بالجنة] ، ان لوحاته المليئة بالحياة أو المهددة ترسم عالماً مشوشاً ومفككاً ، يملكه إبليس باحساس الخطيئة الحارق ، إنها تحولات مخيفة لان نظام الاشياء مختل ، تنفجر ثمار ضخمة وسط العري وتمر مواكب العمالقة ، في البعيد يذكرنا لهب الحرائق بألسنة النار في جهنم ، وتشوش المناظر النقية والزرقة البعيدة والسماوات التي تسبح فيها الاسماك وتبحر المراكب الخيالية .

ودون شك استطاع معاصرو (بوش) بلوغ عالمه بيسر [نستطيع ان نحكم على هذا من كثرة أعماله التي ضاع القسم الاكبر منها ، والعدد الهام من المقلدين] . الامر الذي اصبح اكثر صعوبـة بالنسبة للعصور الحديثة الخاضعة بسهولة الى حاجة ترجمة الرموز وادراك مقاصد المؤلف ، هذا هو الذي غالبا ما أعاق تقدير القيم الفنية الحقيقية لهذه اللوحات ، وفي عام ١٨٨٩ ، عندما تحدث (جوسني) عن أعمال (بوش) في اسبانيا ، لاحظ ان من سمي بالحالم كان رساما ، وأي رسـام .

ولكن وان كان عصرنا هذا لم يستطع فهم المعنى السري للوحاته ، فقد استطاع عصره والمنطقة التي رسم فيها أن يفهموه جيداً ، لقد كان الحس الديني واسعاً وكانت المعركة القاسية بين الخير والشر ، بين الله والشيطان تنعكس في المعركة التي عبرت عنها الحسية القوية للفلامانك وتصوفهم . وكانت العادات غير منتظمـة وفاسقة ، ولم تكـن سوى حفـلات ، مجادلات وهجاء للكنيسة وكانت الطوائف والجماعات الدينية تتكاثر في غابة الدوك ، واسست جمعية « اخوة الحياة المشتركة » من قبـل تلميذ عالـم اللاهوت المتصوف رويسبرويك وكان لها مدرسة امضى فيها إيراسم ثلاث سنوات من شبابه ، وانتهى المبشـر [الآن دولاروش] الى وصف الحيوانات التي تمثـل الخطايا بصفات مخيفة تبرز منها الغيضانات والكبريت والنـار .



الخطاة السبعة ... بوش .

وقامت الكنيسة بمعركة ضد الممارسات السحرية، اينوسان الثامن يثير البراءة في عام ١٤٨٤ ، هـذا يعني ثلاث سنوات بعد [مطرة السحرة] ، وجدنا مثالاً للذوق اللاطبيعي هذا والشاذ والقبيح في « المحليات » الشهيرة للبلاط البرغوني ، ويمكن قـراءة هـذا في خريف العصور الوسطى (لهويزينغا) : على برج عال جدا يغني الماعز والحمير ، تعزف الذئاب على الناي ، وتطير العصافير من فم التنين ، يتدحرج اربعون شخصا من بطن الموت ، يبدو انها نفس الصور لدى (جيروم بوش) الذي يغذى تصوره أيضا من المشاهد اليومية للعجزة والمتسولين .

لم يستطع النقد إقامة سوابق مقدمة في أسلوب (بوش) الذي كان جديداً وبنفس الوقت مشبعا بالفكر القوطي ، قام بتلميحات لمدرسة انفير وغريتين وغيرهم، وظن (تولناي) أنه من المفيد إقامة علاقات مع لوحات كاتدرائية ، غابة الدوك الجدارية ، ذات الاسلوب الأنيق واللطيف ، وبعض العناصر مأخوذة من الفن الشرقي وفن (الاسكندرية) لكن رسم بوش وحيد وأصيل ، إنه إحدى الابداعات التصويرية الاكثر خيالية التي رأيناها في (البراندان) بين القرن الخامس عشر والسادس عشر ، وليس من السهل دائماً أن نصف ما بقي منها تاريخياً ، بعض هذه الاعمال تعود بشكل واضح الى شباب الفنان كلوحة (الخطايا الرئيسية السبعة) التي كان (فيليب الثاني) يحتفظ بها في غرفته ، ولوحة (شفاء الجنون) ولوحة (المشعوذ) المتعة في (سان جيرمان اون لاى) وهي مشهد معرض او مسرح شعبي .

وفي لوحة اخرى في (فرانكفورت) نجد الروح نفسها وحسب رأي (مارسيل بريون) فان الجانب المسرحي مقارن بحيوية بوش كمخرج للاسرار ، وفي خلفية لوحة (عرس كانا) يبدو الساحر ومجموعة من الرموز حيث يبدو اسلوبه في رسم الاشباح بشكل اكيد ، في لوحة (سفينة المجانين) ينتشر تخيل متقلب وميل مرهف للعادة المرسومة تنعكس بقع الضوء على ملابس المهرج الخضراء الحريرية ، الجاثم فوق القطيع الغريب ويقوم بالسخرية من الناسك والراهبة ، التي تحاول ان تعض البسكويتة المتأرجحة على ايقاع سلة المنطاد ، ان الجناح الضعيف ذا الشكل الهلالي ، والبومة العصماء في الاوراق يؤكدن وجود الهرطقة .

وتعود لوحته الثلاثية الكبيرة الاولى (عربة العلف) الى نفس الفترة تقريبا ، في مركز القسم الذي يعلو العربة يبدو مسيح الحساب الاخير مشيراً الى جراحه ، وفي البعيد نرى منظراً رائعاً في الباتينية ، يبين القسم اليساري جنة الارض مع خطيئة وطرد آدم وحواء ، وفي اعلى الخلفية تبدو جماعة من الملائكة العاصية . وحشرات مؤذية تسقط من الغيوم المحمرة ، ويبين القسم اليميني جهنم بعذابها المهلك ، وخرائبها السوداء فوق اساس من الحرائق ، ويحاول أناس متخاصمون الامساك بالعربة ، والوصول الى الجمع الموجود فوق العلف ، وهم عنيفون مسلحون بالخناجر والمذاري . وتكون نهايتهم أن يسحقوا تحت عجلات العربة التي تتقدم دون رحمة يجرها رجلان مقنعان يجلدهما وحش أدكن ، وفي الخلف تتبعها العربة الرسمية للكبار . البابا ، الامبراطور ، الأمراء على صهوات الجياد [تكاد تكون إستعادة لرقصة الأموات] . نرى في الصف الاول قالع أسنان ، وأعمى يجره صبي صغير وراهب وراهبة يضعون بعض العلف في حقيبة ، وفي أعلى كوم العلف نجد زوجان (موسيقيان وعشاق) بين مـلاك وشيطان ، إن الرسم ذا اسلوب واضح وحي جـدا . والحركة الزاخرة تسحر النظر ، وتدعو تفسير دقيق للتفاصيل ، الشيء الذي لا يقلل من إشراقة المجموع .

ان لوحته الثلاثية [اغراءات سانت انطوان] موحدة بالمنظر : تسود حريقة السماء بدخانها ولهبها ، وتحمل وحوش طائرة القديس المعذب ، وفي الاعلى نراه منهكا من هجمات الشيطان [حسب رواية الاسطورة الذهبية] ، ثم محمولا الى منزله وهو نصف ميت من قبل رفيقين ومدني [نجد في قسماته صورة الرسام نفسه] انها مجموعة مذهلة ، ان القسم الاوسط آهل بالوحوش ويذكرنا بحفل السبت ، الساخر ببوقه ومعطفه الارجواني ، قداس أسود ومحاكاة ساخرة للقربان تدور حول القديس ، في خرائب بناء معقد [في الخلف يوجد مذبح وصليب] حيث تمثل النقوش

مشاهد من الانجيل [عنقود الارض الموعودة ، العجل الذهبي] وموضوع وثني ، والى اليمين نجد بناء على شكل بصلة مورقة بتنضيد متتال ، متوجه بذروة مشتعلة . رهبان أشرار يأكلون ويشربون فيها ، وهي رمز للشراهة الذي نجده في القسم الايمن ، ولكن يمكننا أن نصف مطولا خيال (جيروم بوش) الغير محدود ، الخصب والمقنع بشكل مرعب [يكفي وضعه وجها لوجه مع خيال مقلديه] ، ولن نجد الا في عام ١٥٦٢ في لوحة لبروغويل ، استدعاءا مشابها للوحوش الجهنمية ، ويجب أيضا أن نتكلم عن جمال الالوان والاشكال المميزة التي تضفي على هذا الخيال حقيقة مفاجئة وتلاحم النبرات وتبرعم الموضوع اللانهائي ، ان أعمال (جيروم بوش) تأخذنا بشكل مزدوج سواء في المشهد العام أو في كمال التركيب .

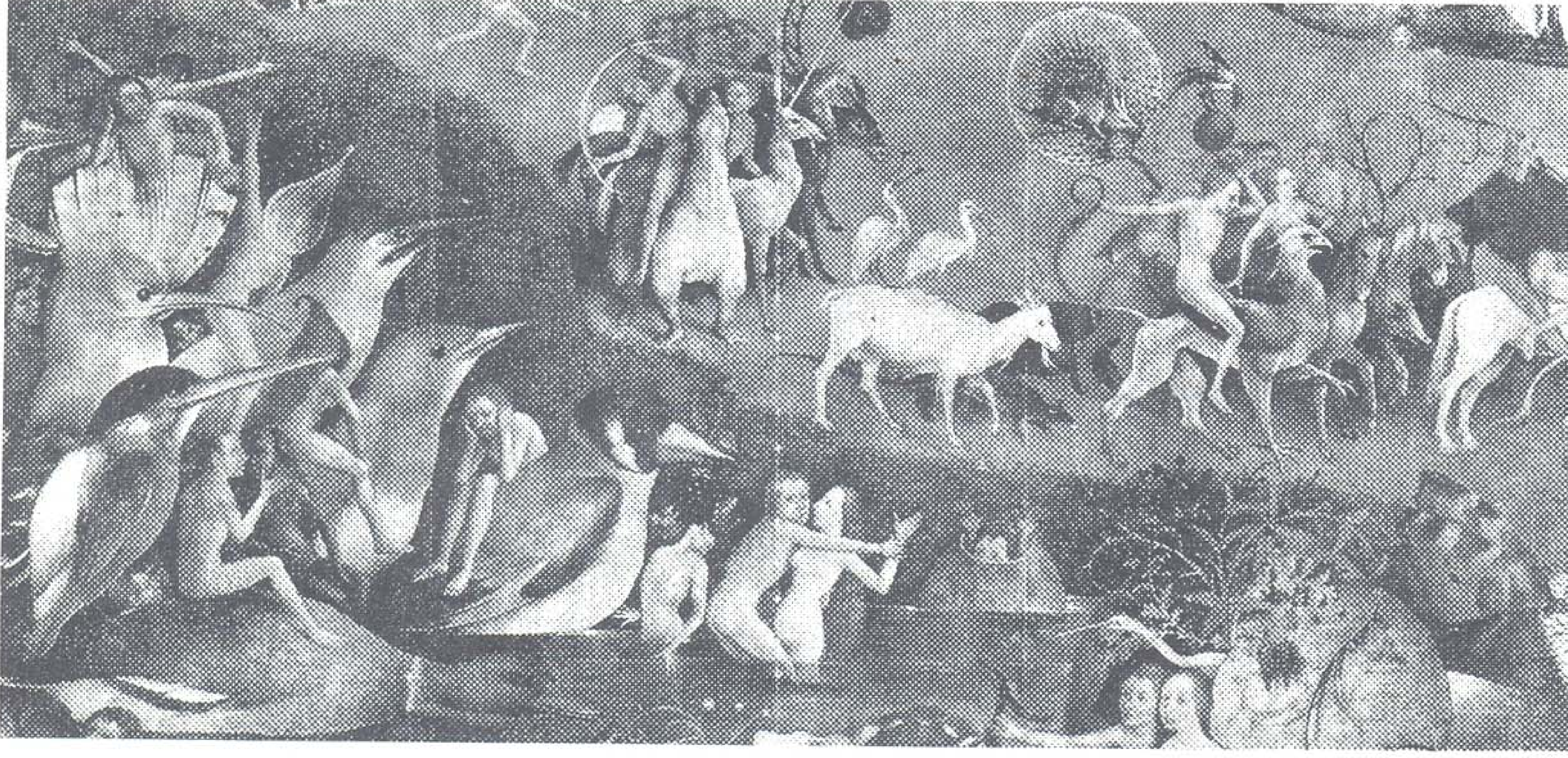
من الصعب تفسير لوحته الثلاثية الرئيسية [حديقة الملذات] حيث يجمع ما بين الفتنة والمعنى الغامض ، هذا العرض الزاخر بالعري الاشقر والوردي هو تعظيم للحسية الاجرامية ، غرفة الانتظار في جهنم [كتب راهب في القرن السابع عشر أن أزواجا كهذه تستطيع أن تقنع النفوس بشكل جيد بتجنب الهلاك] . وسمى الاسبان هذه اللوحة باسم [اللذة] ، وهنا أيضا نجد الى اليسار جنة الارض ، والابداع مع بعض الاشارات الى عنف الحيوانات ، تنظر البومة بخبث عبر النبع المصنوع كالمرجان الثمين على خلفية من الجبال السريالية ، والى اليمين نرى جهنم والموسيقى وعذابها وأدواتها الضخمة مثل [القيثارة ـ العود] . وعلى أساس رمادي رصاصي للبحيرة المتجمدة تبرز الهبة النار ، وفي الوسط يوجد [الرجل ـ الشجرة] بوجهه الحزين والداكن ، مخلوق غامض يحمل مزمارا فوق قبعته الدائرية والمبسطة ، ويخبيء بطنه المستدير (البيضوي تقريبا) حانة ، وتتعارض الوان جهنم القاتمة مع الالوان المضيئة للقسم المركزي الشقراء والوردية والزرقاء ، ويشكل الاخضر الباهت والترابي المضيء والازرق السماوي منظورا ملونا فوق بساط مسكون بعري غير معدود . رجال ونساء شقر [ما عدا بعض الاشخاص السود] ذوو أكتاف ضيقة ويمشون على أطراف الاصابع برسم قوطي أيضا ، أكثرهم واقفين بنشوة وبعض الوهن ، البعض موجودون داخل كرات الكريستال ، أو الفواكه الضخمة ، وآخرون تحت قبب زجاجية أو وسط أسماك ميتة أو أصداف أو رموز أخرى، البعض الآخر يعضون بنهم من الفراولة الضخمة تحت أنظار البومة .

في المستوى الثاني ، نرى أشخاصا عراة يمتطون حيوانات مركبة ، ويقومون بنزهة غريبة حول البركة ، وفي الخلف ، وفي بركة زرقاء نجد نبعا رئيسيا محاطا



تفصيل من لوحة الخطاة السبعة (بوش)

بأربعة أبنية كبيرة وغريبة ، صقالات من مرمر ، من مرجان وكريستال ، شائكة الرأس ، تتجاوز في خيالها تركيبات السرياليين ، وهذا كله يتمم الفتنة الضالة لهذا التكوين الكبير ، الذي تضيع فيه العين ـ وهي مندهشة ـ شيئا ما ، ونجد فيه جوا من الفسق المنتشر والمتفشي وهو محروم مع هذا من المرضية ، نادرا ما تعطي جهنم بوش الانطباع بالعذاب الجسدي ، فالوحوش هي دائما الاكثر عددا وهل تعبر هذه الرسوم عن وسواس وقلق للرسام ؟ وفي تحليل آخر ، من المؤكد ان ما يتفوق هو المتعة في اعطاء شكل لهذا العالم ، لذة الرسم ، وحيوية وخيال هذا الرسم الملغز واذا نظرنا بالمنظار التصويري فان لوحته الثلاثية (عيد الفطاس) هي الافضل دون شك ، ان المنظر الواسع في الخلف والاقسام الجانبية مع الواهبين الذين يمثلهم القديسون الشفعاء وصلابة الاشكال تمنحهم جميعا تبجيلا وهدوءا متميزين ولكن اذا نظرنا اليها بانتباه نلاحظ ان المنظر الاشقر مأهول بكائنات تثير القلق (مثل الدودة في الثمرة) ان المشهد المركزي هو موضوع للفضول الوقح والخبيث للرعاة الذين يراقبونه من على سطح الكوخ ، وعبر ثقوب الجدران المهدمة ، ونرى مشهدا مبهما شخص نصف عار محمل بالصياغة والرموز ، ان ظهور المجوسيين يذكرنا بمشاهد أنجيلية في لوحة (عيد الفطاس) تماما كالرسوم التي تزين الدثار الثمين لميلشيور ، تصور فيه بالتازار ثلاثة رجال أقوياء يحملون الماء لداوود (وليس مشهدا لعبادة الاوثان كما كان يؤكد منذ تولناي) ، ولكن ما يسحرنا قبل كل شيء ، هو جمال التفاصيل ونعومة الثوب الابيض الذي يرتديه (بالتازار) حيث نرى الاوراق الشوكية تزين القبة والاكتاف كأنها الحلي .



الحديقة ... أو الجنة للفنان بوش

وضمن مجموعة الوحوش التي أنتجها خيال (بوش) الاقل اثارة للقلق ليست هذه الحشرة القبيحة التي تضع النظارات ، ذات الوجه الانساني المسن والداكن ، والذي نراه خائفا من النسر في سانت جان في باتموس ، انها لوحة الفنان الاكثر توازنا وتناغما ، لطيفة بألوانها المتدرجة من الزهري الباهت في الملابس ذات الطيات القوطية الى الملاك اللازوردي المبرقع بالضوء ، يشير الى العذراء في السماء فوق هدوء زرقة المشهد المائي والمدينة البعيدة بقية جرسها ، وفي ظهر اللوحة نجد تدرجية دائرية تمثل في ليل يسكنه الوحوش ، ثمانية مشاهد للشهوة مع البجعة في الوسط ترمز لتضحية المسيح .

ويحوي قصر (الدوقة) في البندقية عدة لوحات لبوش التي حملت الى هنـاك على الاغلب من قبـل (الكاردينال غريماي) من ضمنها لوحـة [النساك الثلاثية] حيث يظهر في القسم الاوسط بين القديسين انطوان وايجيد ، القديس جيروم داعيا وهو يتأمل الصليب في مشهد مضطرب أمام نوع من عرش رخامي قرين بمشاهد انجيلية ، هذه اللوحة تحوي عدد كبير من الرموز ، على سبيل المثال الرجل المصغر برأسه المغروس في الكشكش والذي يدعـو في اسطوانة من الكريستال الصنم الساقط ، الخ ... وضمن لوحات البندقية الصغيرة ، لوحة [ليست بشكل مؤكد من لوحات بوش] تمثل الارواح الصاعدة الى الجنة ، وهي مأخوذة بالزوبعة المسببة للدوار ، [هاويـة الضوء الاساسية] كما كان الله موصوفا من قبل رويسبروك .

بعض لوحات بوش ليس لها خلفية وتمثل أشخاص بنصف جذع ويكون موضوعهـا بشكل عام التتويج بالاشواك كتلك الموجودة في لندن ، وخلف الالوان الشفافة يتكشف لنا العمل التحضيري ، كان (بوش) يرسم بشكل واسع وواثق ودفعـة واحدة ، أكثر الاحيان ، وكان يضع مخطط التركيب ويباشر بوضع طبقات خفيفة ومتلاحقة ، هنا تنتج لعبة جميلـة للالوان : اربعة اشخاص مضحكين بعض الشيء يحيطون بالمسيح الاحمر الشعر والذي يقاسي ، ان لوحة [حمل الصليب] القاسية بالمقابل ، تزدحم بأشخاص غاضبين يصيحون بحنق حول ثلاثة أشخاص متوضعين بشكل مائل : القديس فيرونيك والمسيح ولص اليمين ، يبدو القديس فيرونيك ممثلا بألوان قوس قزح وبوضعية مصطنعة شيئا ما ، في الوسط يبدو المسيح في الظل وكأن أحدا لا يبدي اهتماما به ، ويتلقى لص اليمين ، المزين وذا العيون المطفأة ، نصائح الراهب الدومينيكي بينما صاحبه الشرير في الاسفل يكشف للشرطي عن أسنانه ، أقنعة بشعة، تشوهات قبيحة تقنعنا بأسلوب بوش : ليوناردو افنشي .

ان لوحة [ابن ضال] الدائرية ، وهي لوحـة تدرجية نوعا ما وقد لمست بقليل جدا من البقع الزهرية المضيئة ، تستعيد موضوعا قد عولج فيما قبل في لوحة [عربة العلف] . ويؤكد الرجل الذي يبتعد عن منزل الحياة السيئة وهو رث الثياب ، متألم ويحمل سلة على ظهره ، والخنازير بوجوهها الشرهـة المغموسة بالمعلف ، كل هذا يؤكد الحكمة الانجيلية .

ان لوحـة [محاولة سانت انطوان] في متحف البرادو ، تمثل الناسك الراكع في جوف شجرة تشبه تقريبا بطن (الرجل ـ الشجرة) وبالقرب منه يقف خنزير مفكر ، نرى عبر الاغصان مشهدا صافيا ، كل شيء يوحي الينا بالهدوء التأملي وبالسلام ، ولكن العالم بين أيدي ابليس بشكل تشاؤمي : **الخنزير يوشك أن يتلقى ضربات عصا وحش مركب (بطن مسنن ، قمع ، رأس ومنقار عصفور تبرز يد معقوفة من الماء الهادىء) وتلوح أخرى بسكين الابريق مقلوب ، السلام ما هو الا وهم : المسيحي مهدد ومحاط بالشياطين (كاحاطة الماء بالسابح) ، كان الاخ (جوزيف دو سيغينزا) يقول انه اذا كان الرسامون الآخرون يرسمون الانسان كما هو من الظاهر فان بوش كانت لديه الجراة لرسمه كما يمكن أن يكون في الباطن ، ولكنه يفعل ذلك تاركا تشابك الخير والشر على لوحـة (الشعر) في عمـل ساحر بشكل خاص .**

روبنز

«عن موسوعة يونيفرسال»

ترجمة : فريد جحا

مقدمة :

لأنه أمير فن التصوير ، ومنارة بودليرية ، ورسام ديبلوماسي ذو عدد لا يحصى من التلامذة ، وصالات تصوير واسعة ، ورحلات عديدة .. لأن (روبنز) كذلك ، سرعان ما أصبح معروفا ومثيرا للإعجاب ، والى الابد ... وهو يبدو ـ حسب طبيعة عبقريته نفسها ـ متخطياً ومتحدياً التحليل ، أمن الممكن حقا فهرسة نتاجه الفني التي بدأ العمل فيها مؤخرا ؟ وهل هنالك معنى للتمييز بين أعماله الشخصية ونتاج محترفه ؟ ذلك أن الشهرة شبه الاسطورية لمثل هذا المتقلب لا تكف عن الاضرار به ، فنحن لا نعرف عن رسومه الاولى غير القليل ، وبدايات عمله نعرفها بشكل سيء ، تلك البدايات التي اخذت تعنى مؤخرا ببعض اللوحات غير المعروفة من قبل ... أن (روبنز) يظل ـ من هذه الناحية ـ أحد كبار الاساتذة القدامى النادرين الذين تظهر لهم أعمال فنية أخرى مجهولة : وهنالك أمر جدير بأن يكشف عنه النقاب ألا وهو ذلك الأمر الذي يثبت بوضوح الخاصية الواسعة والمدهشة، والمتنوعة والمتعددة الاشكال لعبقرية التصوير هذه ، ومن ثم يترتب علينا أخيرا أن نضع هذا المصور الانساني في مكانه الملائم : **هل هو آخر كبار فناني عصر النهضة أم هو أول الباروكيين الجدد ، هل هو متحرر ـ رغماً عنه ـ من كل النزعات الفردية الفنية التي أتت بعده ؟ أم انه يجمع بين الامرين معا ؟ اهو كبير حقا في نقاء تقليديته الثقافية ؟ أم في تمجيده شبه الرومانسي للأشكال والالوان ؟ أهو مدهش بحرارة تباشيره ؟ أم هو متلائم بصورة أكثر رسمية مع هذه الآلة الضخمة والمسرحية التي تضجر بسرعة معاصرينا المتقلبين والجائرين ؟ إن روبنز ـ في الحقيقة ـ ليضع المرء أمام تساؤل وحيرة مستمرين : انه يتطلب ـ باعتباره عبقرية متمكنة ، وناقداً محبوباً ، ومزخرفاً جباراً ـ يتطلب تحليلا مرناً واسعاً لتنبثق الحقيقة من صلب وجهات النظر العديدة والمختلفة ، ومن قلب اللعبة العميقة للمتناقضات السطحية .**

المعلمون الاوائل ، والاقامة في ايطاليا :

ومع أن (روبنز) تظهر فيه أكثر من جميع مصوري الاراضي المنخفضة [الصفة الفلامنكية] فانه مولود في المانيا [في سيجان من مقاطعة وستفاليا] ، بسبب تقلبات الحوادث التاريخية ، فلقد هرب أبوه (يوحنا) الفقيه المعتبر ، وقاضي مدينة (أنفرس) البلدي ، في الثانية والثلاثين من عمره [سنة ١٥٦٨] من الاراضي المنخفضة ، بسبب الاضطرابات السياسية ـ الدينية وتعاطفه الخاص مع الاصلاح الديني ،



روبنز كما
رسم نفسه

واستقر في كولونيا ، حيث حكم عليه بجريمة الزنى (مع آن دوساكس زوجة غليوم الصامت) ، الذي كان قد عينه مستشاره القانوني ، وسجن مدة سنتين ، ثم نفي الى (سيجان) بين سنتي (١٥٧٣) و (١٥٧٨)، وعادت الاسرة ــ بعد فترة قصيرة من ولادة طفلها السادس بيير بول [مصور المستقبل] ــ للاستقرار في كولونيا ، حيث مات الوالد في سنة (١٥٧٨) ، وفي أوائل سنة ١٥٩٨ عادت والدة روبنز الى أنفرس ، وبسبب قلة الموارد التي كان على أرملة (يوحنا روبنز) أن تواجه أعباءها ، اضطر ابنها (بول) الى بتر الدراسات الانسانية الجيدة التي كان قد بدأها في مدرسة لاتينية ، والتي عرف مع ذلك كيف يحتفظ بذكراها ... لذا كان على بيير أن يعمل في خدمة [الكونت فيليب دو لالينغ] في [أودينارد] الى أن تأكدت موهبة الطفل الفنية ، فدخل متمرنا لدى مصور الطبيعة [توبياس فيرهاخت] ، لينتقل من ثم عند مصوري التاريخ المعروفين في أنفرس ، في الوسط الروماني النشيط جدا آنذاك : [آدم فان نور ، واوتو فينيوس] ، على أننا لا نعرف المدة الحقيقية لفترة التمرين هذه [أربع سنوات عند كل منهما حسبما أورد أحد المؤلفين استنادا الى سيرة ذاتية قيمة لروبنز ، كتبها سنة ١٦٧٦ ، ابن أخيه فيليب روبنز] ، الا أنها لم تمتد ــ على كل حال ــ أكثر من سبعة أعوام أو ثمانية ، لاننا نجد روبنز مسجلا في عام ١٥٩٨ ، وهو في الحادية والعشرين ، في رابطة نقابات (سان لوك في أنفرس) ، ورحل في سنة ١٦٠٠ ، الى ايطاليا ، كما فعل أبوه ، وأستاذه (فينيوس) ، (وكان أخوه فيليب موجودا هناك) ، وكانت تلك فترة حاسمة في حياته الفنية لانه بقي ثماني سنوات في شبه الجزيرة ، وتزود بثقافة تصويرية وأثرية واسعة ، ستجعل منه أصدق ورثة النهضة الايطالية ، وتأكدت مكانته بسرعة ، وحظي بمكانة هامة لدى كبار ذلك العهد : (عند الارشيدوق ألبرت) بخاصة ، وهو حاكم الاراضي المنخفضة الذي زين له روبنز مصلى القديسة هيلانة في كنيسة (سانتا كروزه) في روما سنة ١٦٠٢ ، وعند آل (كونزاك في مانتو) ، الذين أصبح مصورهم الملفت للانظار ، وهكذا مر بالبندقية ، وفلورانسة ، وروما ، وفي اسبانيا أيضا خلال سنة ١٦٠٣ ، حيث ذهب بناء على طلب (دوق كونزاك فانسان الاول) ليقدم هدايا لفيليب الثالث ، ثم مر بجنوا ، حيث صور في سنتي (١٦٠٥ و ١٦٠٦)رسوما شخصية للطبقة الارستقراطية المحلية ، وحيث جمع مواد كتابه (المستقبل) عن المخططات المعمارية لقصور جنوا (صدر سنة ١٦٢٢).

وقابل في روما (كارافاجيو)(١) و (إيلشماير)(٢) ، ويظهر أنه لم يغادر ايطاليا الا بسبب حالة أمه الصحية المنذرة بالخطر ، فقد غادرها سنة (١٦٠٨) ولم يعد اليها مرة ثانية : وهكذا عاد الى أنفرس من جديد في شهر كانون الاول من هذه السنة .

شخصية أنفرسية(٣) :

ولقد أسهمت شهرته الشابة وصلاته الشخصية في تسميته ــ بدءا من سنة١٦٠٩ ــ مصورا للارشيدوق ألبرت ولزوجته ايزابيلا ، واستمتع كذلك بالتأييد الاكيد في بلدية أنفرس من قبل (نيقولا روكوكس) الذي ارتبط اسمه بتحقيق عدة لوحات هامة رسمها روبنز في أنفرس ، وشكل (انسانيون) متنورون آخرون قسما من حلقة أصدقائه (كالمؤرخ كاسبار جيفارتس ، وجامع اللوحات كورنيليوس فان ديركيست) ، وتزوج ــ في سنة ١٦٠٩ ــ (ايزابيل برانت) ابنة امين سر بلدية أنفرس ، واستقر في سنة ١٦١١ ، في مسكن فخم ، سيحول شيئا فشيئا الى قصر من قصور النهضة ، حيث يضم مجموعات ثمينة من الآثار القديمة (حاليا متحف روبنز) .

وتحقق نجاح روبنز ورفاهيته ايضا لما بلغه محترفه من أهمية ، ذلك المحترف الذي جذب عددا كبيرا من المواهب ، نذكر منها بخاصة :

[جوردانز] (٤) والشاب [فان ديك] (٥) الذي كانت مشاركته ــ بدءا من سنة ١٦١٧ ــ فعالة بمقدار ماهي مؤثرة ، وعلينا ان نذكر ايضا (روبنز) الجامع للتحف ، والهاوي الكبير للمنحوتات القديمة ،والانساني المتنور الذي استبدل في سنة (١٦١٨) مجموعة

---

(١) لقب غلب على الفنان المصور الايطالي (ميكالا نجيلو امريكي ١٥٧٣ ــ ١٦١٠) .

(٢) ايلشيمير (آدم) مصور ونقاش ألماني (١٥٧٨ ــ ١٦١٠) . عاش في روما ، وكان صديقا لروبنز .

(٣) نسبة الى أنفرس المدينة البلجيكية المشهورة .

التماثيل النصفية الاغريقية الرومانية التي كان يمتلكها السفير الانكليزي في لاهاي [دادلي كارلتون] بلوحات من نتاجه الخاص ، وبدأ في سنة (١٦٢١) مراسلة حميمة مع العالم (بيريسله) تلك المراسلة التي شكلت القسم الاساسي من (رسائل روبنز) التي طبعها (ماكس روزس) بين عامي (١٨٧٧) و (١٩٠٩) . وكثرت الطلبات الواسعة المغرية ، حاملة معها الفنان الى خارج مدينته : سقوف كنيسة اليسوعيين في انفرس في سنة (١٦٢٠) ، نماذج سجاد تاريخ (ديسيوس موسى) في سنة (١٦١٧) ولوحات مذبح اليسوعيين في (نوبورغ) في المانيا في (سنة ١٦١٩) ، نماذج سجاد حاشية قسطنطين للويس الثالث عشر بدءا من سنة (١٦٢٢) وبخاصة سلسلة لوحات تصور حياة (هنري الرابع وماري دي مديتشي)(٦) ، واللتان قام بتصويرهما بناء على طلب الملكة ماري دومديتشي ، المالكة آنئذ . الخ . . .

ووجد نتاجه ـ بصورة مماثلة ـ انتشارا عالميا ، بالنقش الذي اضطر الفنان ، في سنتي (١٦١٩ ـ ١٦٢٠) الى طلب امتيازات حق التصرف في فرنسا ، وهولاندا ، وفي دوقية برابانت ، وغدا (لوكاس فوسترمان) مع (بول بونيتسوس) و (شيلت بونرويت) و(كريستوف جيكر) واحدا من ناسخي اثار روبنز المتأثرين به ، على الرغم من حالة غضب عقلية ستدفعه الى محاولة قتل المصور الفنان في سنة (١٦٢٢) .

ديبلوماسي وجامع تحف :

أما وقد أصبح روبنز شخصية مرموقة حمل اليه طلب ماري دومدتيشي تكريما باهرا ، فقد زار باريس ثلاث مرات بين سنتي (١٦٢٢) و (١٦٢٤) ، اما وقد منحه ملك اسبانيا في سنة (١٦٢٤) لقب نبيل ، اصبح بفضله واحدا من رجال بلاط الملكة ايزابيلا سنة ١٦٢٧ ، فقد وجد المصور نفسه موضع ثقة ـ بدءا من سنة ١٦٢٤ ـ ومكلفا بمهمات ديبلوماسية لحساب الوصية على عرش الاراضي المنخفضة الجنوبية ـ التي اصبح واحدا من مستشاريها المؤثرين (مهمة سرية الى دونكرك عام (١٦٢٥) رحلة الى الحدود الالمانية في العام نفسه لمقابلة دوق نوبورغ) ، كذلك تابع مع الدوق باكنغهام ورجل ثقته المصور (بالتازار جيربيه) مفاوضات نصف ديبلوماسية ونصف فنية (في شهر ايلول سنة ١٦٢٧) حيث كانت نتيجة المفاوضات بيع لوحات روبنز ، لوحات اخرى قديمة ، من مجموعة الفنان الخاصة لرجل الدولة البريطاني) .

ثم أمن الممكن ان تكون هذه الصلات الواسعة جدا مع الاسبان قرب ايزابيلا ، هي التي جعلته مشبوها في نظر ريشيليو ، واضطرته للتخلي شيئا فشيئا عن الاعمال في رواق هنري الرابع ؟ [ومع ذلك فقد زار روبنز باريس ايضا عام ١٦٢٧ ، حيث التقى فيها من جديد بجيربيه] .

وهكذا كان شأنه دائما ، فبالقرينة السياسية الفنية نفسها ، مع حضور (جيربيه) ذي المغزى ، تحددت رحلة (روبنز) الى هولندا في صيف سنة (١٦٢٧) .

لقد زار فيها خاصة (اوترخت) حيث التقى (بجيرار فان هورست) و (ابراهيم بلومارت) و (كورنيليس فان بيلينبورغ) .

وتتالت نشاطات روبنز الديبلوماسية في سنة (١٦٢٨) مع مهمة هامة لدى (فيليب الرابع) ملك اسبانيا الذي استقبله باحترام ، وعهد اليه برسم لوحات عديدة تصوره ، وبنقل بعض لوحات المصور تيسيانو (٧) التي يملكها ، ولقي الترحاب الملكي نفسه ، والنجاح عينه في رحلة الى انكلترا في عامي (١٦٢٩ ـ ١٦٣٠) ، [فقد كان يرمي دائما الى تقريب وجهات النظر الانكليزية والاسبانية لتقف في وجه المكائد الفرنسية ، والحصول على ايقاف المنازعات بين الدولتين وسجلت سنة ١٦٣٠ توقفا في نشاط روبنز الديبلوماسي ، فهي سنة الزواج الثاني للفنان من الشابة الصغيرة جدا [هيلين فيرمان] ، ذلك ان زوجته الاولى ايزابيلا براندت كانت قد توفيت سنة ١٦٢٦ ، ولكن كان الامر لروبنز نصيب فعال في المحاولات غير المثمرة من المفاوضات بين امارات الاراضي المنخفضة في الشمال ومثيلاتها في الجنوب ، ثم ابعد عن (لاهاي) في كانون الاول من عام ١٦٣٢ ، عشية وصوله اليها ، نتيجة الحسد الذي لاقاه من القادة وممثلي اسبانيا المستائين من الثقة الكبيرة التي توليه اياها الملكة ايزابيلا .

---

(٤) رسام فلامنكي ولد في انفرس وفيها توفي (١٥٩٣ـ١٦٧٨) ، اصبح في سنوات نضجه الممثل الاكثر شعبية لفن الطايعة الفلامنكي .

(٥) انطوان فان ديك . مصور فلامنكي ، ولد في انفرس (١٥٩٩ ـ ١٦٤١) مساعد روبنز من سنة (١٦١٧ حتى ١٦٢١) ، ثم مصور بلاط شارل الاول ملك انكلترا ، صوره النصفية لهذا الملك ولزوجته استحقت الاعجاب والتقدير .

(٦) بقيت الاولى غير كاملة ، والثانية رسمت بين سنتي (١٦٢٢ و ١٦٢٥) وهي محفوظة في اللوفر .

(٧) تيسيانو : مصور ايطالي (١٤٩٠ ـ ١٥٧٦) أصبح ـ بعد فترة تأثر فيها بأستاذه المصور جيورجوني ـ فنانا عالميا ، عاملا للبابوات ، ولفرانسوا الاول ، وشارلكان ، وفيليب الثاني بخاصة ، وقد بلغ فنه ـ في نهاية حياته ، درجة عالية من الغنائية التي تساعدها جرأة في التقنية الفنية .



روبنز كما رسم باخوس .

ولقد حاول ، في سنة (١٦٣١) وهو يستقبل (ماري دو ميدتشي) الفارة والمتخاصمة نهائيا مع (لويس الثالث عشر) و (ريشيليو) حاول في تقارير دبلوماسية موجهة الى ملك اسبانيا - اسداء النصح بتبني قضية الملكة المنفية ، ولو بالقوة ، وهذا ماجعله اعلى شرفا في مجال الوفاء ، مما هو عليه في مجال الحكم السياسي ، وعاد روبنز ، بعد سنة ١٦٣٣ ، الى نشاطات فنية ، لم يكن قد اهملها ابدا خلال هذه السنوات [الديبلوماسية] وذلك بفضل التنظيم الممتاز لمحترفه ، والخصب المتميز الى اقصى حد لموهبته .

وحصل في سنة (١٦٣٥) على اقطاعة (ستين) وقصرها : في منتصف الطريق بين (مالين وبروكسل) حيث اقام غالبا ، ومنها استمد موضوعات الكثير من لوحاته الطبيعية ، ولكنه استسلم - كالسابق - لاغراء مشروعات تزيينية ، كتصوير صالة المائدة في قصر [هوايت هول] التي انتهت لوحاتها في سنة (١٦٣٤) وارسلت في سنة (١٦٣٥) ، واقواس مدخل قصر الكاردينال فرديناند [الذي خلف ايزابيلا التي ماتت سنة (١٦٣٣)] في انفرس وذلك سنة (١٦٣٥) وهو عمل ضخم جماعي تصوره روبنز ونسقه باعلى اشكال السمو ، وهما عملان فنيان شبيهان بعمله في قصر (برادا) في اسبانيا ، وهو ليس اقل سعة ، بل يعتمد كذلك على فعالية تعاون تلاميذ روبنز وتناغمه ، منذ التجارب الاولى ، ونذكر من هذه الاعمال كذلك تزيين قصر صيد الملك الاسباني (فيليب الرابع) بموضوعات (انمساخات اوفيد) وهو تزيين صور في انفرس بين سنتي (١٦٣٦) و (١٦٣٩) . على ان حالة صحية عارضة ، اخذت تشتد منذ سنة (١٦٤٥) ، ومنعت روبنز من تحقيق كل الطلبات الاميرية التي انهالت عليه في السنوات الاخيرة [كطلبات شارل الاول ملك انكلترا ، وفرديناند الثاني امير توسكانيا ، وفريدريك هنري اورانج] ، تلك الطلبات التي اكدت الشهرة الواسعة التي كان الفنان يتمتع بها ، ان احصاء ثروته الفنية بعد موته ، الذي جاء تحت عنوان [وصف لوحات التصوير التي وجدت في منزل المرحوم السيد بيير بول روبنز] والذي نجد نسخته الوحيدة محفوظة في المكتبة الوطنية بباريس ، يكشف اتساع اهتماماته كجامع للتحف (من بين عدة مقتنيا تاصلية ، واحدة وعشرون رسما لتيسيانو مثلا ، ومادة واسعة جدا من التجارب والرسوم التمهيدية ، ولوحات عديدة منتهية) ...

يؤكد ذلك كله مرة أخرى ، يسر فن روبنز المرن ، وسرعته الخصبة ، ونوعا من السهولة السعيدة فيه .

تطور الاسلوب

البدايات الانفرسية (١٥٩٧ - ١٦٠٠)

اننا لانملك الا القليل من نتاج الفترة التي سبقت سنة (١٦٠٠) ، ولانعرف - حتى الان - الا نموذجين قليلي الدلالة : انهما لوحتان لشخصيتين ، تاريخ احداهما ١٥٩٧ (مجموعة لينسكي في نيويورك) هذه لوحة فيها دقة ، ولكن ليس فيها امتياز ولاأصالة . أما لوحة آدم وحواء (الموجودة في متحف انفرس) . بلونها الاخضر البارد ، وحركاتها الثقيلة ، فتظهر استقلال روبنز القوي الشاب عن استاذه فينيوس . وهذا الاسلوب الروماني نفسه يظهر في لوحة (حكم باريس) التي اكتشفت في سنة ١٩٦٦ في لندن ... ان روبنز - مثل رامبرانت - قد بدأ حياته الفنية لدى أستاذ تقليدي ، واعماله التي يتجلى فيها **ضعف في المهارة ، عذب ، تبشر** في الحقيقة بمستقبل مشرق . ويسجل لديه ، على كل حال ، ذوق تصنع وتكلف . ووضوح الرسم الملح والخالق لحركة الاشكال ، ويدين روبنز هنا لاستاذه فينيوس (الايطالي الفن) ، وللوسط الانفرسي ، ومصوري التاريخ فيه ، بأكثر مما يدين لاستاذه المتكلف المتأخر (فان نوردت) وبالمعنى نفسه ، **يبدو روبنز (رجعيا) ولايملك من ثم الا القليل من الاصالة والقوة الكافيتين .**

وحي ايطاليا (١٦٠٠ – ١٦٠٨) .

ويصعب التحديد النهائي للفترة الاولى المتصنعة، فأعمال (روبنز) ، المرسومة في ايطاليا (بدءا من سنة ١٦٠٠) أخذت تظهر ــ باديء ذي بدء ــ نضجا بطيئا ومرتبكا ، والاعمال المنتقاة ، كانت دائما تلح عليه ، كالحاجة في اللجوء الى لغة (المشرق ــ المظلم) لدى (كارافاجو) ، ان حماسة العبقري الشاب الخلاقة الطافحة بالحياة وبالعطاءات والمطامح تخترق طريقها عبر تعدد المصادر المستعان بها ، والانتقائية ، المدهشة لثقافة فنية جديدة ، بقدر ماهي رحبة ممتدة عبر الزمن ، من [ميكالاغو الى تشيكولي] ومن [تيشانو] الى (كارافاجو) ، ومن [رافائيل الى كاراش] ، دون اغفال وحي العالم القديم أيضا [لوحة هرقل وأفعال الموجودة في اللوفر] ، لوحات ذوات أبعاد عملاقة (أولمب قصر براغ) المكتشف حديثا ، والمرسوم حوالي سنة ١٦٠٢ ، ثلاثية ١٦٠٤ – ١٦٠٥ ، التي نفذت بناء على طلب جزويت مانتو ، والمحفوظ قسم منها في مانتو وانفرس ونانسي ، تمثل سريع للغة المصور (كارافاجو) وللمفهوم الواقعي ــ الاكاديمي لكاراناخ (لوحات مستشفى الحنان) ، ذكريات لاتنسى البندقية الكبرى (الدوق دوليوم ممتطيا صهوة جواده) ، مستوحاة من نماذج نصفية للفروسية لدى تيسيانو ، تجارب خصبة (بين باسانو (٨) وكارافاجو ، وتانتوريتو (٩)) ...

كل صفات اسلوب روبنز تظهر آنذاك في أعمال غنية ، حافلة بالحياة ، متينة البناء في ان واحد ، وحيث تظهر ثابتة التأثيرات الانتقائية ، وتخضع لخدمة تصوير جميل وثر لروح جديدة جدا ، انها اعمال كاملة بقدر ماهي مقنعة [كلوحة السيدة العذراء يبجلها القديسون ، والمحفوظة في متحف غرونوبل ، والقديس جورج في متحف برادو ، تزيين كنيسة سانتا ماريا في روما] ، وهي الوحي نفسه لقوة شابة وكاملة ، ولمرونة حاضرة أبدا ، سريعة أمام رسوم سيدات جنوا أو مانتو ، والتي تحدد في ذوق بندقي مستقيم فنا للصور الارستقراطية التي ستأسر (فان ديك) الى الابد ، ثم الانكليز ، والتي سيمنحها بعض الامراء صدى رصينا .



روبنز
حضن لهرقل

تشكل اسلوب روبنز النهائي (١٦٠٦ – ١٦١٤) :

ولم تسجل العودة الى أنفرس توقفا في تطور اسلوب روبنز : في البدء كان تأثير (كارافاجو ايلشماير) أكثر قوة من قبل : مشاهدة ليلية بنور أصطناعي [كلوحة تمجيد المجوس ، ولوحة القديس كريستوف ، ولوحة تمجيد الرعاة ، ولوحة العشاء عند عمانوس ، ولوحة شكوى المسيح ، ولوحة الهروب الى مصر] ، وسيبقى روبنز مهتما حتى حوالي (١٦١٦ – ١٦١٨) ، تجاربه باسلوب المشرق ــ المظلم هذا ، كلوحة (السهرة لدى برازيرو) الموجودة في درسدن ، وهكذا يتطور بين عدة أقسام متناقضة ، منطلقا من حدة تناقض الالوان ، الى الهدوء الكلاسيكي فيها ، ومن الحاح تشكيلي ودرامي (كلوحة يونان وأرغوس الموجودة في كولونيا ، ولوحة القديس سيبستيان الموجودة في برلين ، ولوحة اشادة الصليب في كاتدرائية انفرس ، ولوحة سينيكا يموت الموجودة في ميونيخ ، ولوحة البشارة الموجودة في فيينا) ، ومن هذا الالحاح التشكيلي الى تناغم الالوان المتوازن ، الى تكامل هذه اللغة (الروبنزية) المقتصدة دائما في المادة ، والاكثر غنى وانسيابا واشراقا (كلوحة تتويج البطل الشجاع الموجودة في ميونيخ ، ولوحة انتصار الفاتح الموجودة في كاسيل ، ولوحة فينوس الموجودة في أنفرس) ، ان لوحة النزول عن الصليب الشهيره (كاتدرائية انفرس) ، بالاضافة الى اللوحة المتأخرة نوعا والموجودة في ليل تظهران جيدا هذا الميل الى

(٨) باسانو : رسام ايطالي (١٥١٠ – ١٥٩٢) وجه الرسم في مدينة البندقية في الاتجاه الواقعي العادي ، أولاده الثلاثة تابعوا عمله .

(٩) تانتورتو : مصور ايطالي ، ولد في البندقية (١٥١٨ – ١٥٩٤) انتج عددا كبيرا من الاعمال الدينية او التاريخية البارزة بقوة في التلوين . اعماله الرئيسية في قصر الدوقات وفي مدرسة سان روكو في البندقية .

الهادىء من الالوان ، والى الوضوح في الشكل الذي يتجنب شيئا فشيئا ، التناقضات العنيفة لالوان (المشرق ـ المظلم) الذي يلعب ـ بالمقابل ـ دورا مهما في فهم الشكل ، اننا لانحس ابدا في السنوات التي سبقت الفترة الرومانية تدخل المرسم حتى بالنسبة للاعمال الكبرى ، ان الفنان يلجأ مختارا الى الخشب المغطى بالتأسيس ذي اللون الابيض كداعم ، لان ذلك يسهل تأثيرات الزيت ، وشفافية ذبذبات الاسلوب ، كما تبرزه لنا بوضوح لوحة (القديس توماس) الموجودة في انفرس ، ولوحة سوزان في الحمام ، الموجودة في ستوكهولم المؤرخة سنة ١٦١٤ ، وينبغي ان نسجل هنا ان روبنز بعد سنة (١٦١٥) لايؤرخ لوحاته ولايوقعها الا نادرا .

ازدهار الاسلوب المثالي (١٦١٤ ـ ١٦٢١) :

ان قانون النجاح نفسه ، وتدفق الطلبات المتنوعة منذ لوحة العري الميثولوجية حتى لوحة الانتصار (بالا) منذ النموذج بالترميدية(١٠) لاعمال الحفر وحتى نماذج رسوم السجاد ... كل ذلك سيرغم روبنز على اعتماد أسلوب واضح وضوحا تاما ،وسهل الفهم بالنسبة للتلاميذ ، ووظيفي تقريبا : ان عليه اذاً أن يجمع ويوفق في آن واحد بين متطلبات بلاغة فن العصر الباروكي ، وبين عاطفية حديثة كانت تفتش عن تصوير التعبيرات والعواطف النفسية [ان روبنز يفتح الطريق أمام غيره من المصورين في هذا المجال] ، والذكريات الحتمية للعهود القديمة ولعصر النهضة الايطالية التي كانت تطبع آنئذ كل مشروع ثقافي ، انه أسلوب بارع قادر ، وتزييني ، يتميز برسم دقيق وواسع وبليغ في آن واحد ، خالقا حدودا صافية ومغلقة ، وذلك عن طريق تشكيل معماري متوازن ، ذي تأثيرات ضخمة ، حاسم بالوان حادة ومشرقة ، متلاعبا بتناغم غني وبسيط : الاحمر والازرق (للملابس) الاشقر والزهري (للاجساد والوجوه) ، الابيض والرمادي الفضي ـ وكلها تأتي كتناغمات موسيقية ، ان مصادر الوحي كانت [**مشاهد التاريخ** المقدس ، وحوادث الاساطير القديمة] **ولم تكن هنالك** لوحات بدون موضوع ، على أية حال ، وكانت الطلبات المستمرة للاعمال ، بالاضافة الى شكلية جمالية ، تحدد لغته التصويرية التي تقص الماضي بغزارة ، وفي محيط يستطاع وصفه بالمثالية أكثر من وصفه بالكلاسيكية، وبخلاف الكثيرين من الفنانين الشماليين، فان العوامل الواقعية الغزيرة لروبنز لا تسمح له بأن يكون خاضعا بقوة لنفع التأليف العام ، على أن هذا التأليف بدوره لم يكن يبلغ حدا يصبح معه رساما جافا : فالكلمة المعلمة في الاسلوب الروبنزي تبقى كلمة (المرونة) ، وهذا اللطف الغريزي قد أنقذ روبنز من الجفاف التقني ، وتغدو مسألة الانجاز الشخصي ثانوية : فهذا الاسلوب قد خلق ـ دون ريب ـ للعمل المشترك . ولقد ساد مفهوم (روبنز) بالتأكيد على جميع أماكن العمل التي كان يراقبها ويصححها ، بحيث أن الامر سيغدو اثما ومفارقة تاريخية ، **اذا لم** نعترف بحقيقة كون بعض الاعمال قد أنجزها روبنز بنفسه كلية : ولهذا أيضا ينبغي أن نستبعد الاعمال الصغيرة الحجم والنماذج لان عبقريته ستتمثل في **الاعمال الكبرى فقط .**

ولقد كان تحديده القاطع للغته التصويرية المتناغمة، اعتبارا من سنة (١٦١٥) يسهل بصورة توزيع الاعمال (والمسؤوليات) بين المعلم والتلاميذ الذين لم يكن عليهم اجمالا الا ملء فجوة في تركيب عام معد سلفا بصورة دقيقة ، وعلى كل حال فان مجيء الشاب (فان ديك) ذي النضج الفني المبكر ، والموهوب جدا، سيساعد روبنز بصورة فعالة طوال هذه الفترة ، ومن بين العديد من الامثلة الجيدة لفترة انتصار الاسلوب الروبنزي بدءا من سنة (١٦١٥) ، **تعد** لوحة [أكسيون وجينون ، الموجودة في اللوفر] التي هي تجريب تكلفي جديد مع اطار من العري الواضح المنحوت يجعل من روبنز آخر فناني النهضة الكبار . وتعد أيضا لوحة [بنتون وامفتريت ، الموجودة في برلين] **ولوحة [استشهاد القديس لوران] وبخاصة لوحة [اختطاف بنات لوسيب الموجودة في ميونخ] والتي تعتبر واحدة من أكثر لوحات المعلم شعبية ، ولوحة (صعود العذراء ، الموجودة في بروكسل) ولوحات (الصيد) العديدة التي تشكل أكثر من تغيرات تشكيلية فيالبحث عن توازن ديناميكي** [موجودة في اوكسبورغ ، ومرسيليا ودرسدن ، وبرلين ، وميونيخ] ، وعلينا الا نبعد أبدا لوحة [**المسيح على القش الموجودة في انفرس**] ، ولا اللوحة الشهيرة (**عذراء القديسين الابرياء الموجودة في اللوفر**) ، والمسماة خطأ ، ولمدة طويلة [عذراء الملائكة] ، **ونعد منها أيضا سلسلة لوحات سقوف كنيسة الجزويت في انفرس ، التي لا نملك منها الا النماذج ، ولكنها تؤكد أن (روبنز) قد أصبح فنانا ماهرا حقيقيا في أعمال تزيين السقوف ، مع تفضيل ذي مغزى للموضوعات وللاشكال المتطاولة في الصنف ، مع نجاح في رسم الخطوط وتوازن في المجموعات ، وكم غدت ثقة روبنز بنفسه كبيرة ومدهشة في ذلك الوقت، انها الثقة التي يستطيع بها أن يندفع في تحقيق أعمال**

(١٠) رسم تدرجي باللون الرمادي ، ويكون عادة على الزجاج .

جسورة مثل [يوم الحساب ، وهي لوحة موجودة في ميونيخ] حيث السديم الآسر يبقى خاضعا لحركة مجموع يستطيع ان يهيج التفاصيل ، وتصبح طريقة روبنز — في نهاية هذه المرحلة ، ولدى اقترابنا من بداية سنة (١٦٢٠) أكثر حيوية ومرونة ، كما تغدو ميالة أيضا الى عذوبة أكثر رقعة وحرارة في الالوان خاصة : تشهد على ذلك أعمال كثيرة رائعة ومنجزة بشكل رفيع مثل لوحة [العشاء الاخير الموجودة في ميلانو] ولوحة [قربان القديس فرانسوا الاخير المنجزة في سنة ١٦١٩ في انفرس] ولوحة [ضربة الرمح] الموجودة في انفرس ، ولوحة [تبجيل المجوس] الموجودة في مالين .

انتصار النضج (١٦٢٠ — ١٦٢٨) :

ولقد شهدت سنة (١٦٢٠) وما تلاها من السنين، تحقيق عمل ضخم ، وهو سلسلة [ماري دي مدتيشي — في اللوفر —] حيث تأكد الاسلوب الواضح والقوي نفسه والمنفتح بسهولة على مشاركة المحترف ،ويمكن ان نعلل ذلك بوجود (فان ديك) المتحمس لغنائية التصوير أكثر من تحمسه للوضوح البنائي والتشكيلي المحبب لدى روبنز ، القوي بثقته وبتجربته المستوعبة، يمكن أن يكون بسبب ذلك كله أن المعلم قد مارس ، بدءا من سنة ١٦٢٠ ، تصويرا اكتسب حركة وغنى ، لا شك أن الحركة المزدهرة ، والفخامة الرائعة في التفاصيل ، والسير المنتصر والملحمي للوحات ماري دي مديتشي بتركيباتها الجميلة المنحرفة ونحب أن نلفت الانتباه هنا الى ان مشاركة روبنز تظهر في هذه السلسلة أكثر من ذي قبل ، وذلك بمقتضى شروط العقد ، ان ذلك كله يتناقض مع الفخامة القديمة التي هي دون ريب أكثر عقلانية مما انجز في السابق ، كما نجد الغنى التصويري نفسه ، والآثار نفسها ، وما هو أكثر سهولة وأشد تلألؤا من قبل ، وذلك في الاعمال ذات الموضوعات المتحركة مثل لوحة [أسر شمشون الموجودة في اللوفر] ولوحة [فرار لوط الموجودة في اللوفر كذلك] ولوحة [استشهاد القديسة كاترين ، الموجودة في ليل ، وهي عيد لطاقة انتفى منها كل خوف] ولوحة [تبجيل المجوس الموجودة في اللوفر وتاريخها ١٦٢٧] ولوحة [العذراء والقديسين الموجودة في انفرس] . أما لوحة (تمجيد المجوس) الضخمة الموجودة في انفرس [١٦٢٤] فتحدد بدقة انتصار تعظيم غنائية اللون الذي يتقدم على هوس التنظيم الشكلي .

ورسم خلال هذه السنوات ، عددا كبيرا من الصور وكان لاصحابها صلات بروبنز في رحلاته ، وفي مهماته الديبلوماسية : [ماري دومدتيشي ، آن دوتريش ، متحف برادو — البارون لودفيك في اللوفر — الدوق باكنغهام ، سوزان فورمان في اللوفر ...] وسلسلة أخرى ذات غزارة فخمة ودرامية أقيمت مرة أخرى بشكل متلاحق وجانبي : [ان عبقرية تتآلف مع مثل هذه الأعمال المتسلسلة لتفرض معنى خاصا في القراءة والتسلسل التاريخي] ، فهذه السلسلة معتمدة على فكرة (انتصار الدين) التي توجد نماذج سجادها في متحف برادو (مرسومة حوالي ١٦٢٦ — ١٦٢٨) .

نحو غنائية تصويرية (١٦٢٨ — ١٦٣٢) :

ويمارس روبنز — حسب تطور مدروس سابقا خلال السنوات القريبة من (١٦٢٠) ومعزز بدرس (تيسيانو) الذي تلقاه في مدريد ولندن اثناء رحلاته في السنوات (١٦٢٨ — ١٦٣٠) يمارس منذئذ تصويرا فيه حرارة اللون وحرية التنفيذ ، مفعما بغنائية مؤكدة فالنور يداعب الاشكال ويغرقها في جو ديناميكي وحار، بينما يغتني التلوين ويتنوع متطلعا الى تأثيرات اصطباغ براق ، ولمعان ملموس ، ويلاحظ آنذاك تطور صاف في المنظر ، وفي المشهد الخاص كلما تعددت الصور ، وتشكل لوحات [القديس جورج باكنهام ، ومنظرها الواسع الغنائي ، وانتصار يوليوس الموجودة في لندن، وأفعى البرونز في لندن كذلك ، الحرب والسلم الموجودة في ميونخ ، ومارس وفينوس والحب في دولوتيش ، والعذراء والببغاء ، في انفرس ، ولوحات القماش الواسعة عن حياة هنري الرابع المحفوظة في فلورانسا ، ومعجزة القديس بنوا في بروكسل ، والملانكي والناسك الموجودة في فيينا] ، تشكل هذه اللوحات أمثلة مسجلة على هذا اللون الاخير لفن التصوير ، وللاسلوب الروبنزي ، حيث تبدو مشاركة التلاميذ أقل أهمية من قبل [أو على الاقل غير مؤكدة ، بل ان الديناميكية الحرة ، وطريقة المصور الاخيرة تفرض نفسها فرضا ، وهي الفترة التي صور فيها هيلين فورمان [موجودة في ميونيخ ولينينغراد] في الحديقة هذه المرة ، ومع روبنز في هذه الفترة ، بسبب زواج الفنان الثاني سنة ١٦٣٠ ، وكذلك لوحة [قبعة القس الشهيرة الموجودة في لندن] .

ازدهار الاسلوب الفنائي المتأخر (١٦٣٢ — ١٦٤٠) :

ويعطي روبنز . حتى أيامه الاخيرة . ومن خلال نتاجه . درسا مدهشا في الحيوية والتجديد ، وهكذا يمنح في السنوات الاخيرة اهتماما جديدا وغنى للمنظر الطبيعي . وبخاصة بعد اقتنائه قصر (ستين) سنة



روبنز ... المسيح في الصحراء ... حفر .

١٦٣٤ : فلقد سرت عاطفة كونية حقيقية في مشاهد البرية وغاباتها ومنحتها عظمة شاملة [كمشهد السباق . ومشهد قناص الطير . الموجودين في اللوفر . ومشهد النزهة الموجود في برلين . ومشهد قوس قزح . الموجود في ميونيخ] مع مافيها من حيوية محدثة . وباطلاق قوى عناصر الطبيعة ، والتلاعب الدرامي بالغيوم والنور [لوحات قوس قزح الموجودة في ميونيخ ولينينغراد وفانسين واللوفر] . وبالحيوية البشرية بعد تحريكها دراميا [كلوحة غرق اينيه أحد أبطال طروادة . الموجودة في برلين ولوحة أوليس ونوزيكا الموجودة في فلورانسا . ولوحة الاحتفال الشعبي الموجودة في اللوفر] وبالفنائية التي لا تقاوم . والتي تثير البانورامات الثرية . التي تقطر حياة ونورا [اللوحات الطبيعية الموجودة في الناشيونال كاليري في لندن . والعودة من العمل . الموجودة في فلورانسا] ... بالاعتماد على هذه الامور كلها يعلن روبنز كما يعد . وبكل الاتجاهات . للواقعية الرومانسية التي سيستغلها بحيوية الفنانون الانكليز والفرنسيون من (كينسبورو الى وارد) . (ومن داتو الى كونستابل) . ومن (بول هيية الى تيودور وايزابل)(١١) على أن السجل الحافل يتيح له أن يعرض مناظر صاخبة في الصور الاكثر عاطفية وشاعرية [كلوحات حديقة الحب الموجودة في فينا وبرادو ودرسدن ، ولوحة العائلة المقدسة الموجودة في برادو] ، أما تأثره بتيسيانو . والتلوين الحار المستمد منه . فيعمق بهذا الحوار المتناغم بين الانسانية المؤلهة والطبيعة [كلوحتي حكم باريس الموجودتين في لندن ومدريد ، ولوحة عيد فينوس الموجودة في فيينا . ولوحة ميركور داركوس الموجودة في درسدن ، ولوحة ديانا وكاليستو الموجودة في برادو] . **ان بعضا من أعذب لوحات العري النسائي العائدة لروبنز تعود لهذه الفترة المتأخرة ، حيث تغزر الاعمال الرائعة ، وحيث يصل التألق البندقي للجسد الذي يسمو بالبيئة الحرة لعمق المنظر الطبيعي ، الى أعلى انتصار تصويري لمعنى العطاء التشكيلي الخاص بهذا المعلم الفلامنكي : [كلوحتي بتشيبا واندروميد الموجودتين في برلين ، ولوحات بيرسيه واندروميد والمليحات الثلاث الموجودات في برادو ، ولوحة موت ديدون الموجودة في اللوفر] ، وبهذه اللوحات التي تمثل الواقعية الاكثر تميزا وشخصية لدى روبنز [كلوحة هيلين فورمان مع عباءتها المصنوعة من الفراء الموجودة في فيينا ، ولوحة راع يعانق راعية ، الموجودة في ميونيخ] ..**

وفيها ألوان أكثر حرارة ، ونور أكثر عذوبة وأصالة (ولكنه مؤثر بالوجوه والحركات) وغنائية درامية للاشكال ولمجموع العضلات ... كل ذلك يميز العديد من اللوحات الدينية المتأخرة التي يبدو وكأن روبنز يصل الديناميكية المتحدة لبداياته بدرس تيسيانو التصويري ، وبما أفاده من كراناخ : (ان لوحة المسيح على الصليب) الموجودة في تولوز ، ولوحة جثة يهوذا الموجودة في نانت ، ولوحة القديس ليفان وحمل الصليب الموجودة في بروكسل ، ولوحة استشهاد ا لقديس توماس الموجودة في براغ ...] ان هذه اللوحات امثلة مقنعة على ما نقول ، واذا كان روبنز يفضل هذه الهيجانات التي تكاد تكون محتدمة مضطرمة وغنية في الوانها ، على التجمهرات التي تكاد تنحصر في وجوده جامدة مثل لوحة [السابين] ، او لوحة مجزرة الابرياء (الموجودة في لندن) ، أو لوحة ويلات الحرب [في فلورانسا] ، فان روبنز في الوقت ذاته يرتاح للعرض الاكثر طراوة والاكثر هدوءا والفة لافراد أسرته [لوحة هيلين فورمان مع ابنها فرانز المرسومة على خلفية ايطالية الطابع ، الموجودة في ميونيخ ، هيلين فورمان واولادها وهي اللوحة التي لا تضاهى والموجودة في اللوفر [ولو أنها غير كاملة] ، ولوحة العائلة المقدسة الموجودة في كولونيا ، وصورة الفنان نفسه الاميرية الطابع الموجودة في فيينا ... ومن المؤكد انه لا يمكن لشيء أن يلخص بشكل جيد هذه الفترة الاخيرة ذات الصفة التصويرية الكاملة، مثل وصية الفنان المخصصة للكنيسة التي ستشهد جنازته ، ولوحة : [السيدة العذراء والقديسون] الموجودة في كنيسة القديس جاك في انفرس ، التي انصهرت فيها – بشكل غريب – الالوان الفنية والنور الدافىء الذي يعيد الانسان الى عالم التصوير الحقيقي، هذا الذي كان روبنز واحدا من أساتذته الممتازين الرائعين .

(١١) رسامون ومصورون انكليز وفرنسيون عاشوا وانتجوا خلال القرون السابع عشر والثامن عشر ، والتاسع عشر .

الغريكو

بقلم : أ . بالوتشيني
ترجمة : عماد غيبة

ـ « ستبدي الايام المقبلة اعجابها باعمال هذا العبقري ... ولكنها لن تقلده ... »
« بارافيتشينو »

عرف دومينيكوس تيوتوكوبولس ـ أو دومينيكو تيوتوكوبولي ، كما كان يسمي نفسه فيما بعد ، باسم الفريكو (أي اليوناني)،وهي كلمة مشتقة من الايطالية والاسبانية ، وقد لازمه هذا الاسم خلال اقامته في مدينة [طليطلة] ، واذا كان (الفريكو) قد احيط دوما بالاساطير التي أثارها نمط حياته ، والعالم الفريد الذي ابتدعه ، الا انه لم يعد تلك الشخصية الغامضة التي كان يتصف بها الفنانون ، أو التي نسجها له الكتاب الذين اكتشفوه وقدموا الدراسات العميقة عنه .

ونتيجة لدراسات أجريت في بلدان عدة ، يمكننا أن نعتمد بدقة على بعض التواريخ التي تؤكد المعلومات المعاصرة والنادرة حوله ، لقد ولد (الفريكو) عام (١٥٤١) في جزيرة كريت (التي انضمت الى مدينة البندقية منذ القرن الثالث عشر) ، وتابع دراسته الفنية في مدرسة تسيانو في البندقية قبل عام (١٥٧٠)، وربما كان سبب توطيد علاقاته بالعاصمة وجود شقيقه (مانوزيو) الذي تبعه فيما بعد الى (طليطلة) وتوفي هناك عام (١٦٠٤) حيث كان يعمل في مصلحة الضرائب في كاندي لحساب البندقية .

وفي عام (١٩٦٢) اكتشف ميرتزيوس وثيقة يعود تاريخها الى السادس من حزيران عام (١٥٦٦) جاء فيها أن الرسام (مينيفوس تيوتوكوبولس) كان قد وقع عقداً بصفته شاهداً ، وتؤكد هذه الوثيقة التي لا تستبعد احتمال قيام (الفريكو) بزيارات سابقة الى (البندقية) ، المعلومات حول نشأته في جزيرة (كريت) التي لم تكن آنذاك تلك المدينة المتخلفة حسب الاعتقاد السائد ، بل كانت ملتقى أعمال التصوير (الايقونات) الغربية التي أثر فيها أسلوب التصنع والتقاليد البيزنطية .

يحتمل اذا أن يكون الرسام الماهر الغريكو قد رسم لوحات تمثل السيدة العذراء منذ رحيله النهائي الى البندقية بعد عام (١٥٦٦) ، اثر وفاة والده ، ويمكننا ان نجد في شخصية (تيوتوكوبولس) ذلك التلميذ القدير اليوناني ، كما أشار تيتيان الى الملك فيليب الثاني ، وهذا ما يؤكد أن كان من تلامذته خلال عامين أو ثلاثة أعوام قبل ذهابه الى روما عام (١٥٧٠) كما نقلته رسالة لكوليوكلوفيو ، وكان هذا الاخير الذي عمل في خدمة الكاردينال غريماني في روما قد وصف تلميذ تيسيانو بالرسام البارع وذلك أمام الكاردينال فارنيز .

أواخر عام (١٥٧٦) للذهاب الى اسبانيا ، ويمكننا الاعتقاد أن سبب لجوءه الى اسبانيا يعود الى رغبته في زخرفة قصر الايسكوريال الذي كان قد بدأ العمل به قبل ذلك الوقت بقليل .

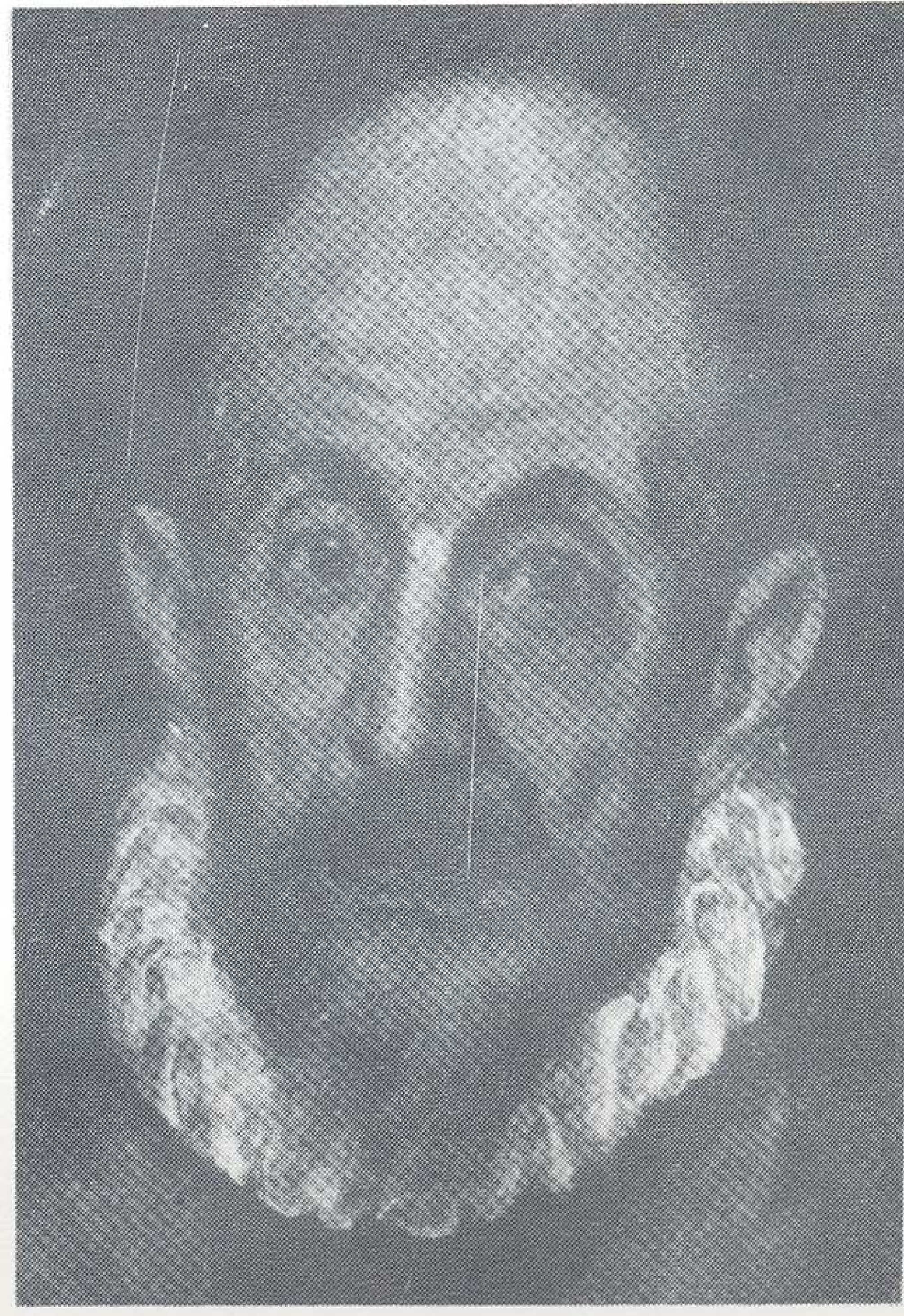
وربما كان قد شجعه على ذلك بعض الاساقفة الاسبانيين المقيمين في روما ، وهم أصدقاء السيد فولغيو أورسيني ، المسؤول عن مكتبة عائلة فارنيز ، ومن بينهم نذكر على وجه التحديد السيد (بييدرو شاكون) والسيد (لويس دوكاستيلا) الذي أصبح الوصي الشرعي للرسام في عام (١٦١٤) في حين كان شقيقه السيد (ديغ) منشغلا في بناء قصر سانتودو مينغو الانتيغو .

وفي عام ١٥٧٧ أقام (الغريكو) في مدينة (طليطلة) حيث كانت تشكل مستعمرة يونانية هامة ، وقام هناك بعدة أعمال من بينها (سانتودو مينغو الانتيغو) و (الايسبوليو) في الكاتدرائية .

منذ ذلك الحين ، أمضى الغريكو بقية حياته في مدينة (طليطلة) حيث أبدى نشاطه التام في القيام بالطلبات التي كانت تأتيه من مناطق عدة في اسبانيا أو من البلاط الملكي (لوحة القديس موريس في قصر الايسكوريال في عام ١٥٨٠) ، وتتوفر لدينا معلومات موثوقة عن هذه الفترة حول بعض الاعمال الهامة التي قام بها ، لوحة مراسم دفن الكونت أوركاز عام (١٥٨٦) والاعمال التي تزين كلية (السيدة ماريا داراغون) في مدريد عام ١٥٩٦ ، وكنيسة (ايليسكاس) في الفترة الواقعة بين عامي (١٦٠٣ ـ ١٦٠٥) اضافة الى بعض الاعمال الاخرى .

ان المعلومات المتوفرة عن حياته الخاصة مهمة ومتناقضة ، اذ أنه لم يتحدث أبدا عن حياته مع زوجته السيدة جيرومينا دولاس كويفاس التي طالما أحبها والتي انجبت له طفلا يدعى (جورج مانويل) وذلك حسب ما ذكر في وصية وفي مذكرات بنات شقيقته (ماريا وكلوديا) حتى أنه لم يعرف أيضا فيما اذا كان قد أمضى حياته بائسا أم سعيدا ، وفيما اذا كان سبب كثرة أعماله الفنية يعود بعض الشيء الى حاجته المادية أو الى الطريقة التقليدية المتبعة آنذاك في المراسم البيزنطية ، أو أيضا الى المبالغ الضئيلة التي كان يتقاضاها ، وقد عثر فيما بعد على آثار عدة دعاوى أقيمت بينه وبين زبائنه ، لقد كان يملك بالتأكيد أماكن واسعة في قصر النبيل المنكوب (الماركيز دوفيلينا) وهو المرسم الذي عمل فيه ابنه (جورج) مع العديد من مساعديه ، ولم يترك سوى القليل من الاثاث بالاضافة الى لوحات كبيرة غير منجزة ولائحة صغيرة تتضمن كافة أعمال الفنان .

لقد توفي الغريكو في السابع من نيسان عام (١٦١٤)،



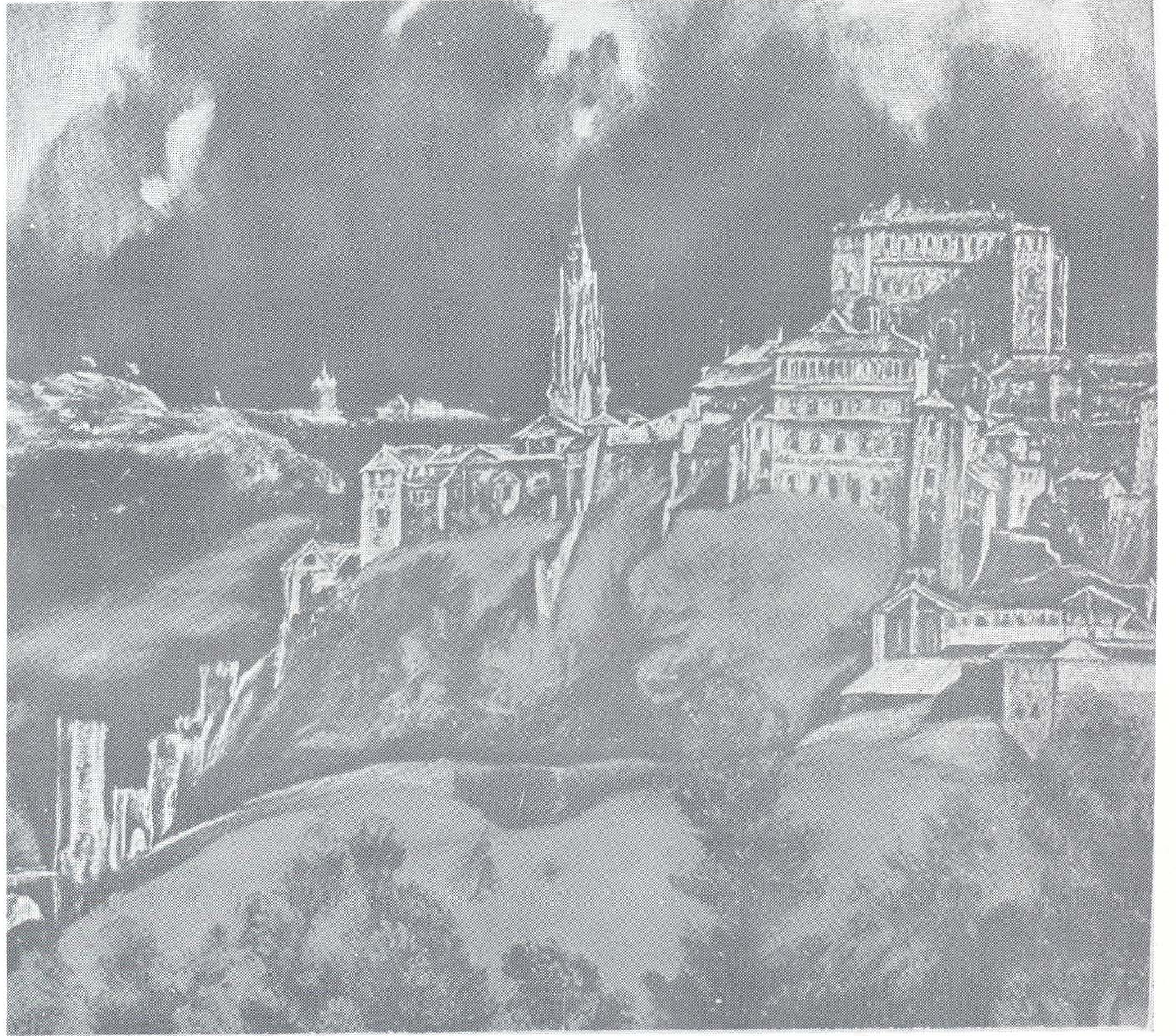
الغريكو كما رسم نفسه



الغريكو ... موت اللاوكون .. وتظهر طليطلة في الخلفية

لم تؤثر الفترة التي عاشها الغريكو في روما كثيرا على لوحاته ، اذ يبدو أثر البندقية في آخر اللوحات الايطالية التي رسمها ، ولكن طابع مدينة روما يتمثل في لوحاته من خلال رسائل الطبيب كوليومانشيني في الفترة الواقعة بين (١٦١٤ ـ ١٦٣٠) .

كما لا تتوفر لدينا معلومات كافية حول الفترة التي أمضاها في البندقية ، لاسيما وأن الغريكو كان كاثوليكيا ولم ينتسب الى طائفة الارثوذكس اليونانية المزدهرة آنذاك ، ولكن تحليل أعماله الفنية يشير الى عودته الى البندقية ، وكان قد اضطر الى الرحيل عنها بسبب وباء الطاعون الذي أودى بحياة تيسيانو في



الفريكو :
طليطلة في أحد اهم لوحاته

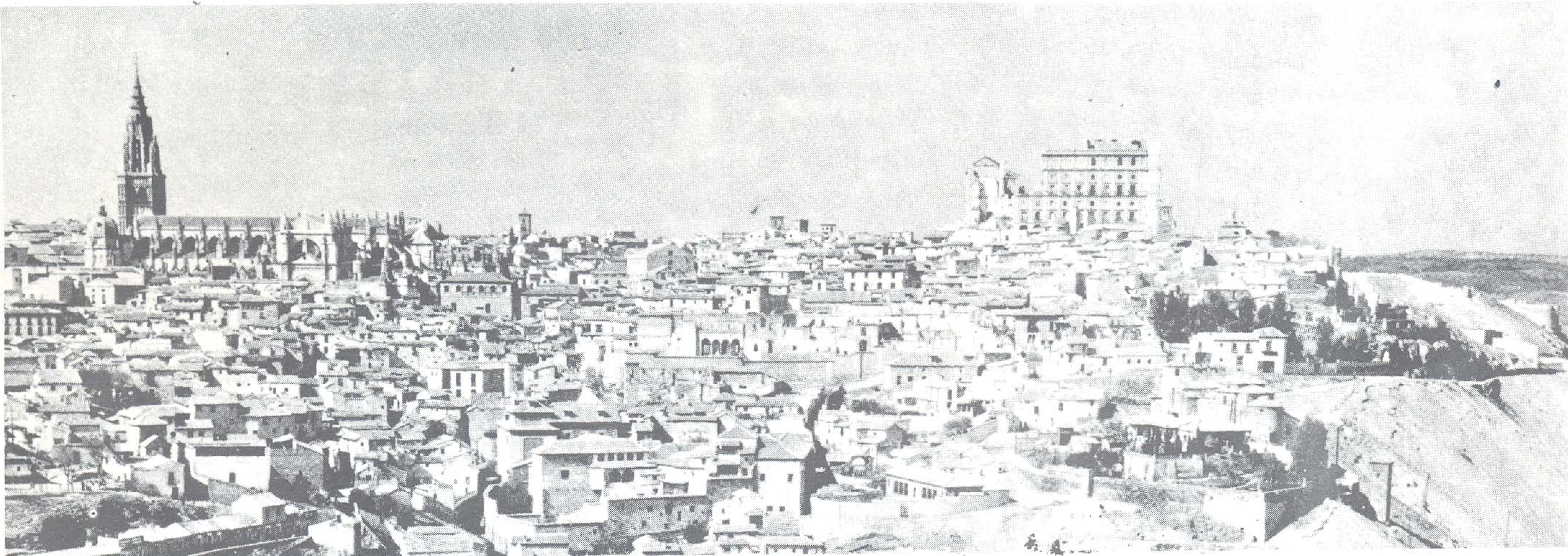
ودفن في القبر الذي اشتراه لنفسه في (سانتو دومينغو الانتيغو) هذا ولم يعرف تاريخ توزيع رفاته التي نقلها ابنه عام (١٦١٩) الى (دير سان توركواتو) .

اذا ما تفحصنا المعطيات المتوفرة عن حياة الفريكو فاننا نلاحظ اننا لا نملك الكثير عن الفترة التي امضاها في مدينة (البندقية) والتي لعبت دورا هاما في نشأته، ان دراسة بعض أعماله الرئيسية يمكن ان توضح مغامرة الشاب البيزنطي الفريدة ، فعند وصوله الى البندقية، تملؤه الرغبة في الاطلاع المباشر على العالم الغربي الذي كان قد تعرف عليه في جزيرة (كريت) من خلال اعمال الصور ، واتم في روما بدايته هذه عن طريق وعيه لافكاره واكتسابه الفن القادر على التعبير عنها .

ثم غادر اخيرا (ايطاليا) ليعيش منعزلا في وسط كئيب فنيا ولكنه غني وعميق روحيا ، اذ حقق هناك رؤيا شخصية يلتحم منها شيئا فشيئا كل من رفض مذهب الطبيعية السائد في عصر النهضة والذكريات القديمة والنظرة الروحية العالية .

انه لمن الضروري أن نعيد الفريكو الى مكانه وسط عالم الفنون اليدوية في المراسم البيزنطية ، اذ يبدو التجانس في فن الرسم والمواضيع واضحا بين رسام صور لعذراء في البداية وصور المسيح في اسبانيا ،

وبينما انصب العديد من الفنانين في جزيرة كريت والبندقية على عمل متجانس بممارستهم طريقتي الرسم المختلفين ، واعطى الفريكو قوة جديدة لاشكاله بفضل العبقرية والقوة الشعرية عنده ، ويحاول النقاد ايضا التمييز بين أعماله الاولى في الفترة التي عاش فيها في (بيزنطة) وبين الاعمال المجانسة ، والتي تشكل مجموعة من الاعمال الايطالية المتشابهة لدرجة انه لا يمكن التمييز بينها ، وقد مهر الفريكو بتوقيعه عدد من هذه اللوحات ، والبعض الاخر اتى من عائلة فارنيز ومجموعة فولفيو اورسيني ، ومن اهم هذه الاعمال : نذكر (اللوحة ذات الستة وجوه للسيدة العذراء) وهي موقعة من الفنان نفسه ، ولوحة (عبادة الرعاة) عن نقش لكورنيليوس كورت عام (١٥٦٧) ، (فريدريك سوند متحف ويلمسن) ، ولوحة اخرى تحمل نفس الاسم [عبادة الرعاة] (كيترينغ ، مجموعة الدوق بوكلوش) ويوجد نسختنها محفورة على الخشب في باريس [مجموعة بروغلي] ، ولوحة تحمل اسم (منظر لجبل سيناء) المحفوظة في بودابست (مجموعة هاتفاني، من اورسيني) وصورة لكيوليو كلوفيو موقعة من الفريكو (نابولي ، متحف كابو ديمونتي ، مجموعة اورسيني) ، ولوحة « منتحبة نيويورك » التي يوجد الرسم الاولي والموقع



صورة فوتوغرافية لمدينة طليطلة

لهذه اللوحةفي متحف فيلادلفيا ، ولوحة «عيدالبشارة» (فلورانس ، مجموعة كونيتني بوناكوسي) ، ولوحة « عيد دخول المسيح الى الهيكل » في (متحف الفن في مينيابوليس) ، ولوحة موقعة « القديس فرانسوا يتلقى الخمس طعنات » (جنيف ـ مجموعة زولواغا) ، ولوحة اخرى موقعة « شفاء أعمى » (متحف بارم ، من فارنيز) ، ولوحة « السوبلون » (نابولي ، متحف كابو ديمونتي ، من فارنيز) : وهناك نسخة اخرى منها موقعة في نيويورك (مجموعة بايسون) . تتميز مجموعة الاعمال هذه بتعدد الشخصيات ، كما اننا نكتشف في هذا الاسلوب ثلاثة فترات متعاقبة : الفترة الاولى متأثرة بحياته في مدينة البندقية ، والثانية في روما ، والثالثة في البندقية أيضا .

ومن المعقول أن يكون الفريكو ، وهو في الخامسة والعشرين من عمره قد وصل الى البندقية وتدرب في مرسم تيسيانو،حيث كان قد اعتاد في مراسم التصوير على آلية في فن الرسم واختيار المواضيع ، ولكنه كان قادرا على القيام بتجارب جديدة بفضل معرفته لحفارين امثال (كاراغليو ، كورت ، سادلر) ، الذين نشروا في كل مكان اعمالا تكلفية بشكل خاص (باراميغيانينو . كيافوني ، الخ ..) .

وقد ساعدت الخطوط المرتعشة والمواضيع المعقدة الفنان (الفريكو) في التجديد والخروج عن تحفظه البيزنطي : ومع ذلك فقد حافظ على جزء من هذه التقاليد ، كقوة الالوان التعبيرية التي ترسخت على العكس بالاتصال مع فن مدينة البندقية .

لقد بلغ فن الرسم في البندقية ، عند وصوله اليها، أوج نضجه حيث قام تيسيانو وتانتوريتو وفيرونيز بزخرفة الكنائس باللوحات الرائعة وبتزيين القصور باللوحات الجدارية الشهيرة ، واخذت اعمال الفسيفساء الزاهية تتألق داخل كنيسة القديس مارك ، وتعتبر اللوحة المتعددة الوجوه ، في قائمة ايستي من مجموعة أوبيزي ، والتي اكتشفها واجرى التعليق عليها بالوتشيين ، من أروع اعمال هذه الفترة ، وترتبط مشاكل هذه الفترة بتأثير اساتذة البندقية الكبار ، كما يبقى تأثير تيتيان اساسيا دون جدال سواء كان ذلك في التحويل الرائع للالوان عند الفريكو الذي يبقى عظيما ومدهشا . أو في شاعرية لوحاته التي نجدها أيضا في آخر الاعمال التي رسمها في طليطلة ، او ايضا في التوغل النفسي لصوره ، من الممكن ايضا ان تكون آخر اعمال فيرونيز قد اثارت اهتمام الفريكو بطابعها المؤثر وجمال الوانها ، ان وجود نقاط تشابه مع (باسانو) تثير بعض الالتباس وتفترض وجود ارتباط فني حقيقي بينهما ، ولكن يمكننا من خلال الفترة التي عاشها (باسانو) ومكان عمله المنفرد ايجاد تشابه ناتج عن اشكال الخطوط التصنعية نفسها ، وعن أثر اساتذة البندقية ، والتشابه في الالوان .

استقى الفريكو ، بالاضافة الى مفهوم الالوان المليء بالروحانية عند الرسام تيسيانو ، وتانتوريتو مفهوم الضوء الخافت والمتدرج والميل الى تحويل المادة الى طاقة وسرعة التأثر بالضوء الذي يشكل حاجزا بين المادة والروح وبين الواقع والظاهر (حيث كانت مدرسةالقديس روش قد بدات بذلك منذ عام ١٣٦٤) .

كما أن الاثر الكبير التصنعي الذي تركه (فانتوري) واخرون امثاله كالفنان سالفياتي اوكيافوني دفع هذا الفنان للبحث عن أصله في روما . وهناك وجد أمام عينيه عالما يختلف كليا بآثاره القديمة (التي استفاد منها في لوحة « شفاء أعمى » في (بارم) واعمال(رافائيل)



تجربة متميزة للفريكو تظهر
اهتمامه بالعالم الداخلي

و (ميكلانجلو) التي قام بتمجيدها والمقارنة بينها المعجبون المتحمسون ، والزخرفات الحديثة التي قام بها بعض تصنيعيي الجيل الثاني والثالث ، أمثال فوز يانووتيبالدي وسيرمونيتا وزوكاري . وقد ترك ميكل انجلو كما قال مانشيني : أثرا كبيرا في فن الفريكو ، يتجلى هذا الأثر بروح المأساة وقوة الخيال عنده ، وصحيح أن مانشيني نقل ايضا اقتراحه الفخور به باعادة عمل لوحة (الدينونة الاخيرة) التي كان دانييل دو فولتيرا يضع لمساته اخيرة عليها وذلك بناء على أمر البابا وقد ساد التعبير التالي الذي كاد أن يصبح طرفة بقوله : « بذوق واخلاص ... ورسم جيد » .ولكن الفريكو أكد للكاتب الاسباني باكيلو عام ١٦١١ تحفظه ازاء فن ميكلانجلو ويدفعان هذان الشاهدان المتفقان الى الاعتقاد أن الفريكو الذي اصبح رساما في البندقية ، كان يعجب بميكلانجلو كنحات ومعماري .

وتستمد لوحة (المنتحبة) المشار اليها من مجموعة ميكلانجلو ، حتى أننا نجد تأثيرها على كافة أعماله الاخيرة ، ويبدو في محاولات الفريكو المعماري التي هي عبارة عن بعض الرسوم في المعابد (في طليطلةوسانت دومينفو الا نتيغو) الشدة والتأويل الحر لقوانين فن العمارة الاولية والعائدة لميكلانجلو .

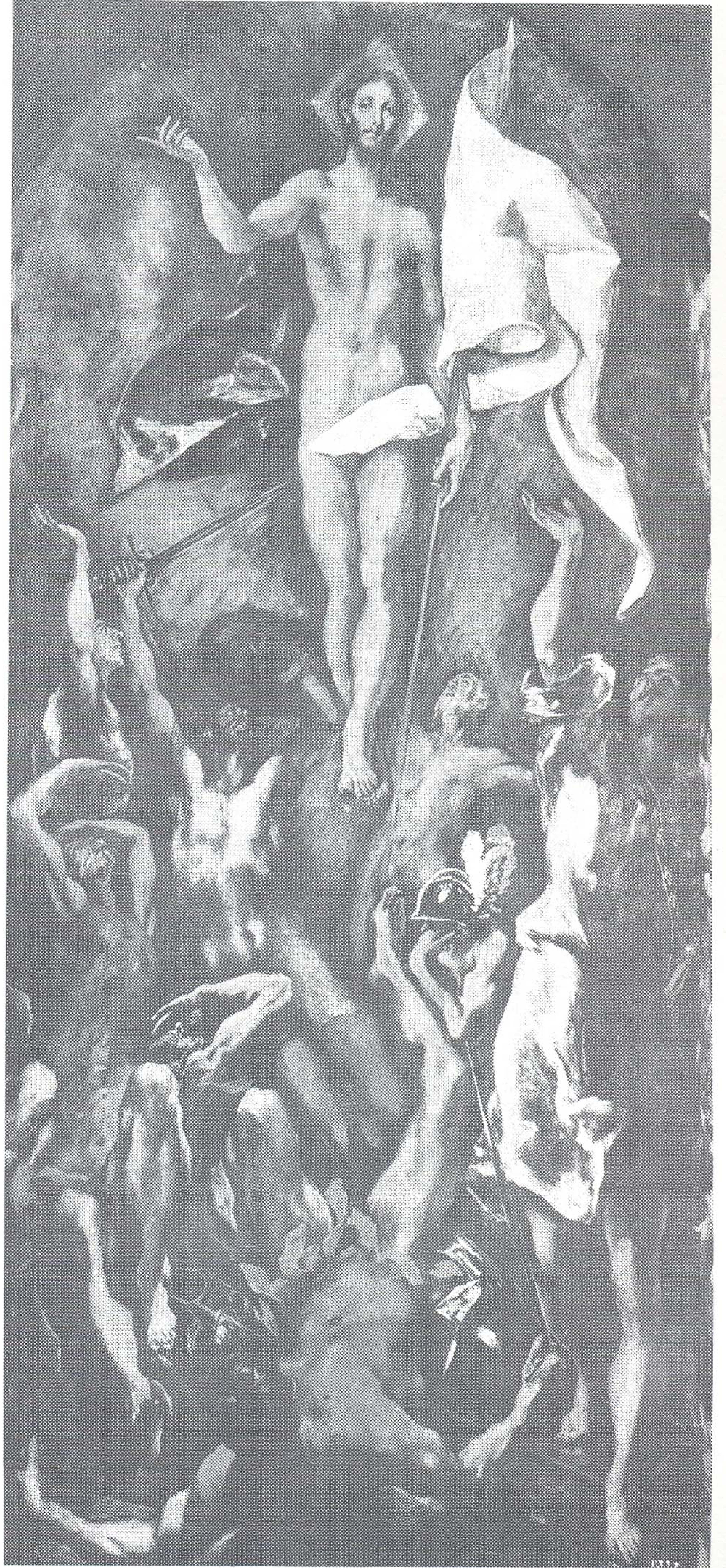
لقد تأثر الفريكو كثيرا لمتكلفي العصر الاخير الذين كانوا يؤيدون المشاهد الصاخبة ، وشفافية الفضاء والتناثر الممكن في قانون انسجام الالوان ، كما أنعناصر الاشكال والفراغ عندهم ساعدت الغريكو على فهم سريع لتانتورتو أثناء اقامته الثانية في البندقية حيث يبدو من جديد تأثير الوان البندقية في لوحاته . كما ازدهرت فيما بعد مبادىء التكلف نتيجة تأثير أعمال الزخرفة في مقر الايسكوريال .

في الواقع . ان أول عمل قام به الفريكو في (طليطلة) « انتقال العذراء » ـ شيكاغو عام ١٥٧٧ ، يحمل طابع مدينة البندقية بروعة الالوان التي استعملها ، بينما يبقى ايحاء هذه الالوان وقوتها كما هو في أروع أعمال

الفريكو [الايسبوليو] ، حيث يسيطر اللون الاحمر في ثوب المسيح على مزج الالوان الناجح في مجمل اللوحة .

وللمرة الاولى ، يبدو في هذه اللوحة فعالية التخلي الواعي عن عمق الفراغ السائد في عصر النهضة لصالح دفع مقلق لحشد هائج .

كما نجد أيضا في مشهد من لوحة « الايسكوريال » التي رسمها في نفس الوقت الذي رسم فيه لوحة



انبعاث المسيح بعد الموت ... الغريكو .

الايسبوليو ، بناء على طلب الملك فيليب الثاني اضاف فضلا آخر لالوان البندقية وبعض الكثافة في وضع هذه الالوان ، ولاشعاعها السحري ، وقد أطلق على هذا المشهد عدة أسماء ، كان أفضلها اسم [عبادة المسيح] . كما طور (الفريكو) هذا الموضوع الذي طالما شغل عقول مناهضي الاصلاح وذلك باضفائه عليه شاعرية مؤثرة وقوة تلميح خاصة .

يوجد الرسم الاولي الذي نفذ بالالوان الزيتية في متحف لندن (في حين أن هذه الرسومات كانت عادة ترسم بمادة التامبيرا) .

ان هذا العمل الفني بجمال ألوانه ورونق سطحه المماثل للمينا ، وبفضل التفاصيل التشكيلية يشبه كثيرا مشهد « التتويج » ـ قاعة الايست ، رغم فارق الزمن بين العملين . وربما يعود سبب نفور الملك الغامض من هذه اللوحة الى طابعها الانفعالي ومخالفتها لالوان مدرسة البندقية (حتى أن هذا الملك لم يوافق على وضع لوحة « القديس موريس وأصحابه » ذات الشحنة الدرامية ، على المذبح .) .

استطاع الفريكو ، المتضلع في الفن وذلك بعد أن اقام نهائيا في طليطلة أن يحقق الاندماج الفريد بين وسط انساني وغني روحيا وبلد كان ملهمه الوحيد وشخصيته التي كانت رغم تعقيدها تغير كل شيء بتماسك وترابط . وكانت تجتمع في نفسه العناصر الاساسية لمختلف الثقافات ، ومخالفة مذهب الطبيعية عند الشرق البيزنطي وانسانية البندقية الحية والقلق والمفهوم المأساوي للادب التصنعي . وقد عرف كيف يسيطر على كل هذه العناصر التي برحت دائما نشيطة وقادرة على تنسيق خياله المبدع . رغم الوحدة التي عاشها في طليطلة .

وبهذا الشكل نشأت الاعجوبة الروحية هذه وقمة الخيال المبدع في لوحة « مراسم دفن الكونت أوركاز » التي تروي قصة نبيل فارس دفنته القديسة ايتيين والقديس أوغستان .

ان ظهور هذا الفارس أقنع أصدقائه البارين أكثر من أن يدهشهم ، ثم يأتي الملاك ليحمل روح المتوفى ويصل بذلك الارض والسماء والمؤمنين والسعداء ، ويلاحظ في هذه اللوحة التي انتهى العمل بها عام ١٥٨٦ ، اقتصار أبعاد اللوحة على بعدين فقط ، كما انه من الصعب تحديد تاريخ العديد من اللوحات في الفترة الواقعة بين عام ١٥٨٦ والسنوات التي تلت عام ١٦٠٠ ، وقد أشرنا فيما سبق الى بعض التواريخ الاكيدة التي يمكن أن نحدد خلالها أعمال فترة النضج عند الفريكو ، ونجد من جديد كل هذه الصفات المحددة خلال مرحلة تكوينه وفي أروع أعمال الفترة الاولى في طليطلة ، ولكن يبدو واضحا انحلال قيم

عصر النهضة الاكثر ظهورا : كتنظيم اللوحة والابعاد الواقعية للوجه البشري ، والعلاقات المحددة بين الانسان والوسط الذي يعيش فيه ، يتناول الفريكو مجموعة محددة من المواضيع ، عيد البشارة ، تعميد المسيح ، عبادة الرعاة ، العائلة المقدسة ، قديسين وصلبان ، وتتصف هذه المواضيع بالشاقولية التامة في رسم الشخصيات والبحث عن الانفعال الديني والماساوية المثالية ، ويعود ذلك اما لارضاء ذوق زبائنه أو لطبيعته أو لعدم مبالاته بالابتكار ، حسب تصور مهارة التصنعيين .

ويبقى الابتكار جديدا دائما بالنسبة للاشياء الملونة ودقة التفاصيل التي ينبغي ان تساعد في التمييز بين اللوحات التي رسمها الفريكو لوحده . وبين اللوحات التي شاركه في رسمها بعض مساعديه ، او بين رسومات المرسم . (لقد أشار لونفي انه لم تنجح ايضا الدراسة الفنية والحديثة التي اجراها ويثي) .

اذا اجرينا المقارنة بين أعمال هذه الفترة والفترة الايطالية ، فاننا نتأثر بتماسك الطريق الذي اتبعه الفريكو ، تحافظ مجموعة لوحات (العائلات المقدسة) وحدها على شيء من السكينة والسحر الذي يذكرنا بالفنانين كوريجيو وبارمسان ، حتى وان كان وجه السيدة العذراء بعينيها الكبيرتين ذات الاجفان السميكة يعبر عن حدس مؤلم ، ويتخلى الرسام في مجموعة لوحات (عيد البشارة) عن أية اشارة للوسط ، حيث تجري البشارة المقدسة في جو مأساوي وسماء عاصفة ، في حين تبدو الملائكة وكأن هناك زوبعة تحملها .

يضحي الفنان في لوحة (عبادة الرعاة) بكافة تفاصيل الاساتذة الاولين الواقعيين في سبيل تركيز الاهتمام على السيدة العذراء والطفل اللذين يشع منهما ضوء كبير ، في حين يسود الظلام المبهم على باقي اللوحة إن لوحات (المسيح مصلوباً) الشهيرة والعديدة ، التي أعدت حسب نمط متحف اللوفر الرائع والتقليدي تعبر بشكل مستمر عن انفعال وجاذبية للألوان في سماء مكفهرة ، وتتصل اتصلاً مأساوياً بهضبة تطفو عليها مناظر مدينة طليطلة الداكنة المضادة ليلاً بأشعة البرق . وقد رسمت اللوحات بالخطوط العريضة دون اظهار أية تفاصيل فيها .

حاول العديد من الكتاب سرد القصص عن حياة الفنان إلفريكو ، بغية تمييزه عن بقية الرسامين وجعله غريباً عن مدينة طليطلة . لكنه على العكس ، يجب التذكير بأن المدينة التي لم تعتبر عاصمة إلا لسنوات خلت ، لم تكن في هذه الدرجة من الانحطاط ، بل بقيت مركزا ثقافيا حيا ومزدهرا أتاح لألفريكو ، ذلك الانسان المثقف الحياة في بيئة مثقفة ومحببة . ونعرف تماماً أن مكتبته تضم أعمالاً لفنانين كلاسيكين يونانيين ولا تينيين وايطاليين ، ودراسات في الرسم والعمارة ، وكتب فلسفية (للفيلسوف الافلاطوني الحديث باتريزي) ، وكتب تاريخ وقصص ، وروايات اسبانية . كما تساعدنا الجداول التي كتبها جورج في تقييم ثقافته الانسانية وتصور وجوده المنقسم بين عمل مضن وخشوع ديني ، والذي يعترضه من حين لآخر اجتماعات مع اصدقاء وكتاب كوفاروبياس وبييدرو سالازار دومندوزا ، وشعراء مثل بارافيتشينو وانفولو ، وكونزورا ، الخ ...

ولكن الشيء الوحيد والسار في حياة التقشف هذه يكمن في أنه اعتاد أن يجمع من حوله الموسيقيين ، وتلك هي بالتأكيد من عادات أهل البندقية (حسب شهادة جوزيبي مارتينيز عام ١٧٦٣) ، وهذا ما يفترض أن لهذا المبدع احساساً موسيقياً مرهفاً .

بعد أن ابتعد إلفريكو نهائياً عن الطرق التصويرية المتبعة في عصر النهضة والتي قلما تتفق مع مواهبه الشعرية المليئة بالروحانية الشرقية .

وفي ظل الابنية المدجنة ذات الطراز ، المعقد في مجتمع انحدر منه المتصوفون امثال القديس يوحنا والقديسة تيريز ، وجد الفريكو في طليطلة محرضا لخياله المبدع وفرصاً جديدة للابتعاد عن الواقعية ، ذلك الشيء الذي أتاح له تقديم الاعمال الرائعة خلال الاربعة عشر عاماً الاخيرة .

إن الفراغ وحده الموجود في كنيسة باولينا لميكلانجلو الذي يجذب كهاوية ، أو خبرة تيسيان العظيمة في لوحته « مارسيا سكوريتكاتو » ، أو أيضاً مناظر لوحة « السين » لتانتوريتو ، كل ذلك يعبر عن ماساة شاعرية مشابهة للماساة الموجودة في أعمال إلفريكو الاخيرة .

وتضاف مجموعة لوحات « الحواريين » الى الاعمال الرائعة التي تشكل ثمار تفهم عميق للانسان وكرامته ورقته وانتصاراته الشاقة على الشياطين والإشراق الذي يتوج ابحاثه المضنية .

بدات اعمال إلفريكو تاخذ في التنوع في آخر أيام حياته . فلم يكتف بأن رسم من جديد مواضيع المرحلة الاولى المأساوية ، كلوحة « دخول المسيح الى الهيكل » ولوحة « القديس يوحنا يتلقى الخمسة طعنات » ، وبأن أكد على لوحة « وفاة المسيح في حديقة الزيتون » ، أو لوحة « دموع القديس بطرس » ، بل تدرب أيضاً على تصوير خيالات منعمة بالجراة كالتبدلات في لوحة



طرد الفريسيين من المعبد .... (الفريكو)

((لاووكون)) ، التي تعبر عن تساؤل ابدي حول وضع الانسان ونضاله المستمر،واستعاد موضوع((السجناء)) الذين اثاروا انتباه ميكلانجلو ، بينما كان يستخدم طبقة لونية كثيفة وترابية يمكن للضوء والظلال ، دون الخطوط ، تحديدها . وتعطي هذه الطبقة شعوراً بتموج في الفضاء وارتجاف ناتج عن اضطراب داخلي ، كما أن اللوحات تصور سوراً من لوحة ((رؤيا القديس يوحنا)) مستمدة من نفس الموضوع . إذ تؤكد هذه اللوحة على تدين الفريكو المفرط ، كما تعبر عن كل امكانياته الخلاقة والمسكوبة من خلال تجربة تقليدية عالية وقادرة في الوقت ذاته ان تدخل عقول الناس على مر الأجيال .

لن يتوصل القرن الثامن عشر المتصف بالفسق والعقلانية ، ولا القرن التاسع عشر المتصف بالكلاسيكية الحديثة ، الى الاحساس برسالة الفنان إلفريكو وفهمها . فقد تقرب من الرومانسيين ، وتعمق مع الانطباعيين ، ثم غدا وعياً لامعاً للتعبيرية الأوروبية في عصرنا .

إن إعادة تقدير اعمال إلفريكو تقدم لنا بالتأكيد معلومات اوفر ، وتجعلنا نفهم بشكل افضل فن التصنعيين الذي يعتبر الفريكو المجسد السامي والمقنع له .

شخصيّة فان غوغ من خلال رسائله

إعداد: صفية داوود

« لعل الموت .... اصعب مايواجهه المصور »
« فان غوغ »

لقد استأثرت شخصية (فان غوغ) باهتمام النقاد حتى انهم توصلوا الى دراستها ، عن طريق لوحاته التي تعكس هذه الشخصية بكل صدق وامانة ، لارتباط فنه بحياته ، ولكن هناك من نقاد الفن ، من حاول ان يكتشف شخصية (فان غوغ) من خلال رسائله ، وساعدتهم الرسائل على تكوين صورة عنه وتحليلها ، ورسائله حافلة بالاراء والمواقف التي تساعد على القاء الضوء على اعماله الفنية .

لهذا لا نرى دراسة عن (فان غوغ) الا وتستعين برسائله ، وفي كل مرة نقرأ عن (فان غوغ) نحس بأن من يكتب عنه ، لا مفر له من الاستعانة برسائله .

ولهذا ترجمت هذه الرسائل الى كل لغات العالم ، واثارت اهتمام الكثيرين من النقاد لانها تنقل مواقفه الحياتية والفنية ، ولهذا ندر ان اجتمع في رسائل فنان مثلما اجتمع في رسائله ، ولعل مااختاره (عاصم الباشا) ونشرته الوزارة من رسائل الى شقيقه (ثيو) يساعدنا على القاء الضوء على جوانب من حياته ، وان ما استفاد منه (صدقي اسماعيل) من رسائل (فان غوغ) قد ساعده على كشف جوانب هامة من حياة هذا العبقري .

ذلك لان (فان غوغ) كان يبث أخاه (ثيو)، صديقه الوحيد ، كل همومه ، وآرائه ، منذ البداية وحتى النهاية ، ويكشف له عن ازمة هذه الشخصية ، التي حللها (صدقي اسماعيل) تحليلا رائعا فقال :

– [● الآلام باقية مادامت الحياة ، بهذه الكلمات ختم فانسان [فان غوغ] ، حياة عاصفة معفمة بالتشرد ، والقلق حافلة بالانتاج والابداع ، حياة كانت تمجيدا للالم والعمل معا ، وكان بها هذا الفنان الهولندي ، نموذجا فذا لنضال الانسان من أجل الحرية والحقيقة ولم يكن فان غوغ رساما فحسب ، بل كان من ذوي النفوس الكبيرة ، الذين عاشوا ضمير عصرهم ، وكرسوا حياتهم لتهذيبه وانقاذه] .

وقد عاش [فان غوغ] مأساة عصره هذه كما يسميها ، ومنذ ان رأى الانسان ، شقيا جديرا بالرثاء ربط مصيره بمصير كل انسان ، ومن أجل ذلك رفض جميع مظاهر السعادة ، وتخلى عن كل شيء ، الا الحب والتضحية ، في سبيل الاخرين ، وقضى حياته حائرا يبحث عن العمل الصالح ، عن سبيل لانقاذ الناس ، فكان مبشرا يعزي الفقراء بكلمات الانجيل ، ومتشردا يواسي الام الكادحين ، وثائرا مع الطبقات العاملة ، الى ان دفعته موهبته الى اختيار الفن ، وفي هذا الاختيار تكمن خلاصة تجربته الانسانية ، فاذا كان الظلام قد قدر على المجتمع بأسره فان هناك ، قبسا من الامل ، يعيش الانسان من أجله ، يعيش في الانسان نفسه ، هو احساسه الفني ، ولم ير (فان غوغ) في هذا الاحساس ، ترفا او الهية ، بل رآه السبيل الراسخ لتحرير الانسان ،

فيها النضال ، والالم من أجل مجمع عادل حر ، شعاره الدائم : الفرح بالجمال ، والابداع المستمر » .

ونستطيع أن نتلمس هذا كله في رسائله ... التي كانت هامة جدا ... والتي نستطيع أن نكتشف فيها عدة امور ولكن اهم مانكتشف فيها ، تعلق (فان غوغ) بالناس وحبه لهم ، ومنذ البداية عمل من أجلهم ،ومن ثم اكتشاف أزمته معهم ، وبحثه عـن خلاص ، وجده في الفن ... فكانت تلك التجربة هي وسيلة هامة له لكي يتفهم الفنانين ، ويبث شقيقه آراءه وأحاسيسه التي انتهت « بالمأساة » .

أولا : الجانب الانساني والديني

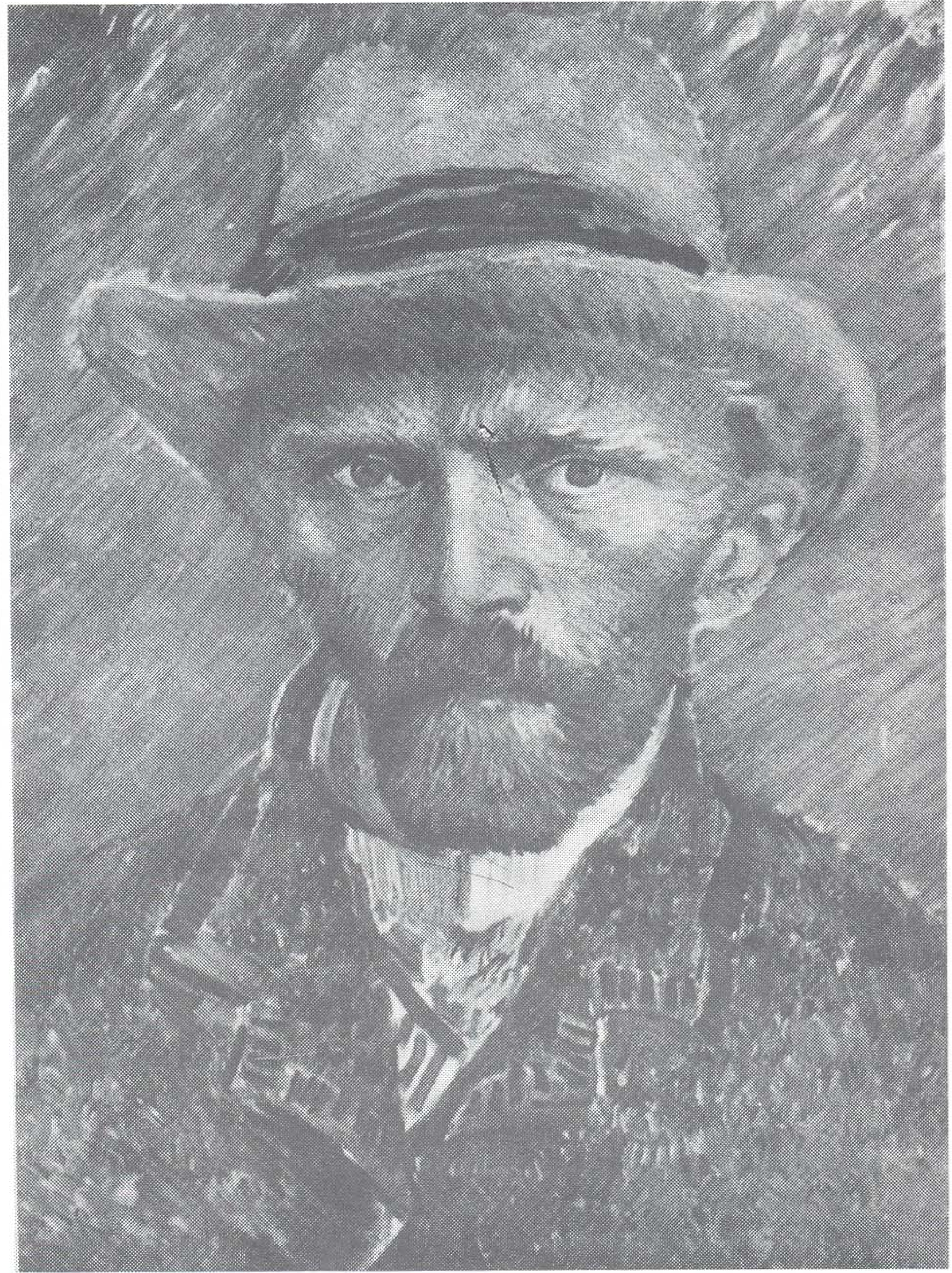
في حياة فان غوغ

لقد كان للنشأة الدينية التي ترعرع (فان غوغ) فيها ، أثرا كبيرا على حياته وفنه ، واستحوذت على جانب كبير من اهتماماته ، فطالما تربى في بيئة دينية ، على يد والده القس [تيودور وسوس] ، فمن الطبيعي ان يكون ، راغبا في اصلاح الناس ، وفي العمل على تعزيتهم ، وهذا مانراه في رسالة له :

ـ [أحس في نفسي انجذابا الى (الدين) أريد ان اعزي المساكين والمهملين ، ان مهنة التصوير أو الفن هي حقا جميلة ، ولكنني أعتقد ان مهنة أبي ... هي أكثر قدسية ، اريد ان أكون مثله] .

والتفت حوله يبحث عن نموذج يحتذي به ، في نضاله الداخلي الشاق من اجل السمو الانساني ، كما كان يقول ، فوضعت أمامه نشأته الدينية صورة السيد المسيح ، رمزا للحب الذي لايرتبط بانسان فحسب بل بالانسانية كلها ، ولايستهدف السعادة ، بل حب التضحية والالم ، وبدأ فترة تصوف عنيف ، فاعتزل في غرفة صغيرة تفضي الى بستان أخضر من الدوالي ، ولم يتخل (فان غوغ) وهو في غمرة عاطفته الدينية ، عن احساسه الفني بالطبيعة ، فثمة اطمئنان عميق فرح ، كان يغمره أمام ألوان الاشياء التي تحيط به ، ومافيها من اضواء وظلال ، وكان في هذا الاطمئنان صفاء وطهارة يشبهان صفاء الايمان الديني ، وبراءته ، ان تشعر كل حين ان هناك قوة رحيمة ، هي الله ، تسند وجودك المهدم البائس وان تحس ان في كل شيء من العالم كوة تطل منها على اجواء غنية طليقة تلك هي السعادة الحقة التي قدرت لنا على الارض .

ـ [ان اجدر الناس بالمقام الاسمى ، هم اولئك الذين يصدق فيهم هذا القول ، ايها الكادحون ان حياتكم حزينة ايها الكادحون ، انكم تتعذبون على الارض ايها الكادحون ، طوبى لكم هذه الالام ... هؤلاء الذين



فان غوغ ... بريشته ... صورة شخصية

فما دامت الحواس قاعدة لحياتنا ، فـان في تهذيبها وترويضها على تلمس الجمال تحريرا جذريا لكل انسان ، وانقاذا له من مساوىء عصره ، وكان (فان غوغ) يطمح الى جعل حياة الحس بأسرها رعشة تهنا الغبطة ، والايمان بنعمة الوجود في كل حين ، ولذلك كان سر ابداعه يكمن في قدرته على التعبير ، بعالم الحواس وحده ، يعبر عن شخصية الانسان كلها ، بما فيها من نزعات وانفعالات ، واخيلة وافكار ، واذا كان الالم العميق طابع هذه الشخصية ، في تجربة (فان غوغ) ، فقد جسد في انتاجه الفني ، هذا الالم الحي في ملامح مشرقة الجمال ، توقظ في اعماق الانسان نزعة الى التحرر والتسامي ، وتجعل ذلك العالم البهيج ... الفرح الذي يحلم به البشر ، حقيقة حية حسية يحيونها وقد كان (فان غوغ) ... وامثاله يرون في افاق الشرق الصافية ، ذلك العالم الطليق ، فيتوجهون اليه ، كما لو انه يحمل فجرا جديدا يعيد الى حضارة العصر نـور الايمان بالانسان ، والثقة بقدرته على وضـع اسس للحياة ، اقرب الى البساطة والمحبة والصدق ، وما اجدرنا نحن ابناء هذا العصر ، ان نتلمس الان في هـذه التجارب الانسانية الصادقة ، التي كان (فان غوغ) وجيله من روادها المؤمنة ، طلائع حياة جديدة للبشر ، نقطة البداية

يتبعون هذا المبدأ حياة كلها نضال ، وعمل مستمر لا يعرف النكوص ، ومن الخير ان نجهد انفسنا لكي نكون مثلهم] .

هجر (فان غوغ) دراسته وذلك لسببين ، حال أهله الضيقة ، ونتائجه الدراسية غير المشجعة ومان اكمل عامه السادس عشر ، حتى توظف في مدينة (لاهاي) في مخزن لبيع الاعمال الفنية .

في هذه الرسالة يذكر (فانسان) الانتحار للمرة الاولى ، ستراوده الفكرة مرارا وتكرارا حتى تنغلب عليه :

ـ « مرة في انكلترا طلبت تعيني مبشرا لعمال مناجم الفحم ، آنذاك رفضوا بحجة انني لم ابلغ بعد الخامسة والعشرين » .

انت تعلم جيدا ان احد الجذور او الحقائق الاساسية ، ليس في الانجيل ، فحسب بل في الكتاب المقدس كله هو النور الذي يضيء في الظلمات ومن الظلمات الى النور ، فمن هم أولئك الذين يحتاجون الى النور حقا ويصغون اليه ،؟ لقد دلت التجربة على أن الذين يشتغلون في الظلام ، في قلب الارض كما يفعل العمال في مناجم الفحم ، هم الذين تؤثر بهم كلمات الانجيل أقوى تأثير ويؤمنون به ففي جنوب بلجيكا في هاينوت بين مونز والحدود الفرنسية ، منطقة تدعى بوريناج ، يعيش فيها سكان من العمال يلفتون النظر ، ويشتغلون في عدة مصانع ، وهاك ماتقرأ عنهم في أحد كتب الجغرافيا :

[ـ وسكان بوريناج لا يعملون الا في حرق الفحم ، انه لمشهد مرهق مشهد هذه المناجم المغمورة باللهيب ، وقد حفرت الى عمق ثلاثمائة متر في باطن الارض ، يهبط اليها كل يوم ، جمهور من العمال جدير باهتمامنا وعطفنا والعامل فيهم هو نموذج خاص ببوريناج ،انسان لانهار له الا يوم الاحد ولايتمتع مطلقا بنور الشمس ، ويشتغل في كثير من المشقة على ضوء مصباح شاحب باهت ، ويضطر احيانا الى الانحناء بجسده ساعات في نفق ضيق ، او يزحف لينتزع من احشاء الارض هذه المادة المعدنية التي تعرف فائدتها الجلى ، انه يشتغل وسط الاف المخاطر المتزايدة ابدا ولكن العامل البلجيكي مع ذلك يحتفظ بطابع السعادة البادي عليه ، فقد اعتاد هذا النوع من الحياة ، وعندما يهبط الحفرة المظلمة وعلى قبعته ، مصباح صغير يسدد خطاه في الظلمات ، فانما يسلم أمره الى الله الذي يرى عمله ويحميه هو وزوجته واطفاله] .

في مثل هذا المكان بدأ (فان غوغ) رسالته التبشيرية، ورأى نفسه مدفوعا الى رسم المشاهد البائسة التي كان يراها حوله ، فكان يرسم بين حين واخر اكواخ العمال ، ووجوههم الذاهلة ، ولكنه كان يريد قبل كل شيء التخفيف عن الام الاخرين بكلمات الانجيل :

ـ « ان المسيح هو أعظم الفنانين ، وعلينا ان نحذو حذوه » .

وسكن في منزل بسيط عند اسرة احد الخبازين ، وكان يتناول طعامه القليل ، وهو جالس على مقعد حجري في زاوية المنزل ، وينام في مكان مظلم ثم لحظ أن الاسرة كانت تحيطه بالاهتمام والحنان ، فهجر المنزل الى كوخ لاحد العمال ، ليس فيه سوى فراش من القش وكان يقضي النهار في مشاطرة العمال حياتهم البائسة وزيارة المرضى وقراءة صفحات من الانجيل .

لقد كتب عنه الخباز الذي سكن في منزله [في يوم مشرق جاء صديقنا الشاب فان غوغ بثياب جيدة ونظيفة ، وقام . بجولات في المدينة مع القس (بونتيه). ولكنه منذ أن انضم الى العمال أهمل وضاع ووهب ثيابه للفقراء وصنع لنفسه ثيابا مهملة من اكياس القنب . فقالت له امي :

« لماذا تخليت عن ثيابك الجيدة ، ايها السيد فان غوغ ، وأنت من أسرة دينية نبيلة في هولند » ؟

فأجاب :

« انني صديق الفقراء كما كان السيد المسيح » .

وفي تلك السنة حدث انفجار في مناجم الفحم ، احترق فيه عدد من العمال ، فلم تجد الراحة سبيلا الى صديقنا ، وكان يمزق ثيابه ويضمد بها جراح المصابين ، ويدهن حروقهم بالشمع والزيت ...

وفي أحد الايام هبت عاصفة شديد على منطقتنا ، فماذا فعل صديقنا لقد اندفع في جنون الى الحقول ، لكي يتأمل عجائب صنع الله كما يقول وعندما عاد كان مبللا بماء المطر وكتب عنه القس (بونتيه) :

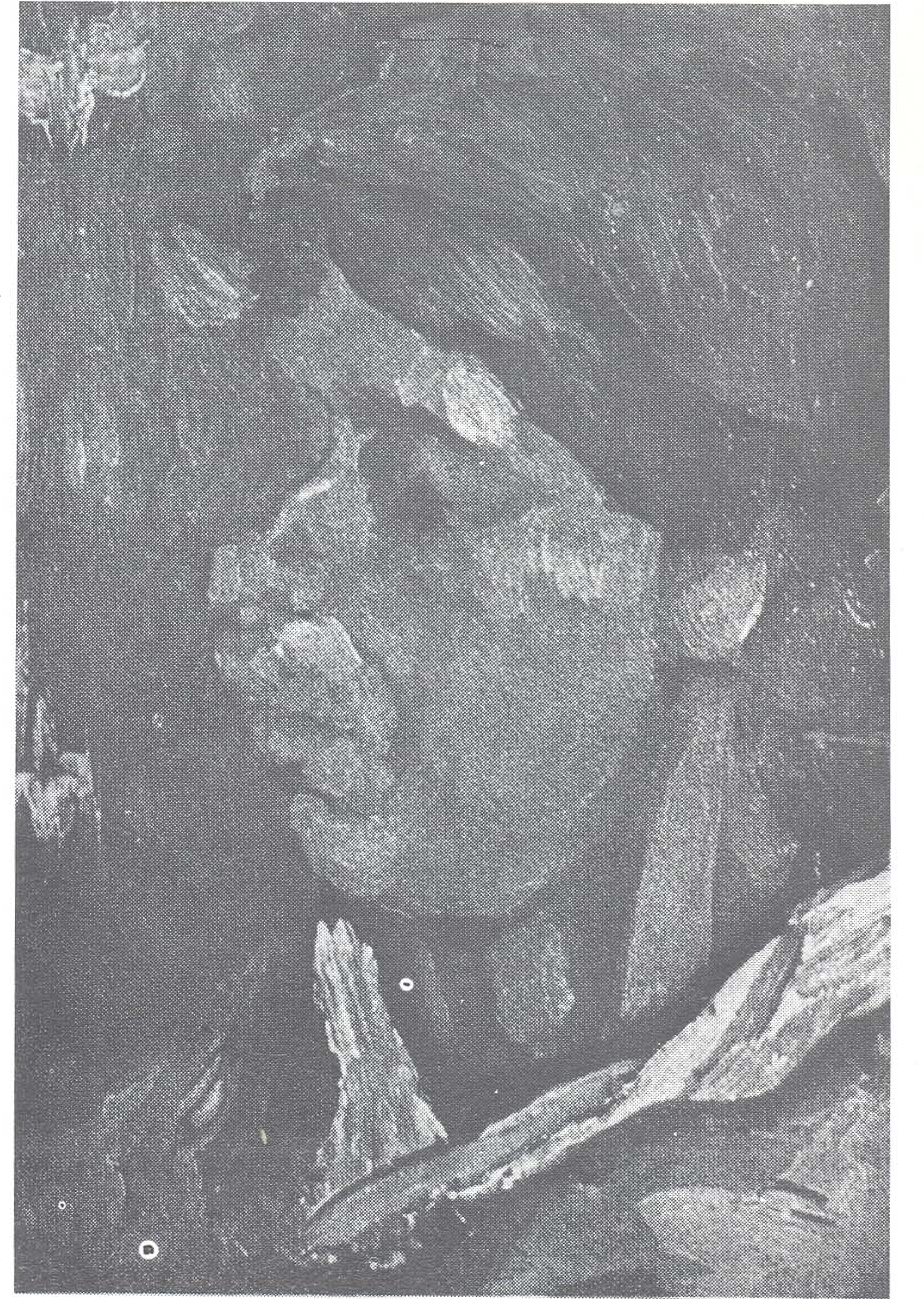
ـ [كان يشعر بأن عليه ان يقتدي بأوائل المسيحين، فيضحي بكل مايملك ويصبح أشد فقرا من معظم العمال الذين يبشر بينهم بتعاليم الانجيل وكان يهمل كل شيء حتى استعمال الصابون معتبرا اياه ترفا مجرما وقد كان يملأ نفسه مثل أعلى غريب أن يرفض كل شيء وعلى الرغم من انه لم يكن يهتم بشؤونه ، فقد كان قلبه يقظا أمام حاجات الاخرين ، وكان يفضل الذهاب الى اكثر العمال تعاسة ، الى الجرحى والمرضى ، فيقضي الايام الى جانبهم يبذل كل تضحية لمواساة الامهم ، وكان هذا الاحساس العميق يتجاوز حدود البشر ، لقد كان (فان غوغ) يحترم حياة الحيوانات ، فكان اذا رأى دودة على الارض ، اقترب منها بحنان وتناولها بيده ووضعها على غصن شجرة .

كان مولعا بالتدخين ، وكان يجلس على الحجارة في الطريق ، ويرسم النساء اللواتي يجمعن الفحم او يحملن الاكياس الثقيلة على ظهورهن ، ولم يكن في رسومه اذ ذاك أثر للروعة والجمال،وكان يرسم لمجرد التسلية .

في صيف (١٨٧٩) انتشر (التيفوئيد) في منطقة (بوريناج) فقضى فان غوغ ليال من دون رقاد ، يتنقل من كوخ الى كوخ للسهر على المرضى حتى اصابه اعياء كاد ان يودي بحياته واضطر أبوه للذهاب اليه ، فوجده مرتميا على كيس من القش اليابس في كوخ مقفر ، يزدحم فيه عدد من العمال حول صديقهم المريض ، والعذاب يرتسم على ملامحهم وتحدث الاب الى ابنه في حنان واعجاب وحاول اقناعه بالعودة الى المنزل ، ولكن فان غوغ رفض .

وكانت الشهور الستة قد مضت وهي مدة مهمته التبشيرية فرفضت الجمعية تمديدها لخروج (فان غوغ) على أنظمة التبشير ، وزيارته لبيوت الخطاة السكارة والمتشردين وعاد (فان غوغ) الى اهله بعد أن اخذ عهدا من (البوريناجين) بأنهم سيستمرون في أداء الصلاة] .

وهكذا انتهت حياة (فان غوغ) المبشر الديني ، ونلاحظ بمجرد تصفحنا لتلك المرحلة [المتصوفة] من حياته ، أنها كانت استسلاما عاطفيا من قلب مفعم بالاخلاص والمحبة لمسيرة البحث عن الطريق الحقيقية ، التي لم يلبث أن استرشد اليها ، وخطا فيها بالتضحية والحب والالم المعهود لديه .



رأس فلاحة ... فان غوغ ..

فبوريناج كانت في خريطة حياة (فان غوغ) مفترقا للطرق زوده بمؤونة روحية دفعته في طريقه الجديدة والاخيرة ، التي سيعالج من خلالها وبالحلول التشكيلية ، حقيقة نفسه ، وسيستمر البحث بلا انقطاع ، اللهم الا في اللحظات التي سيفقد فيها السيطرة على عقله ونفسه .

يقول روسيه :

ـ [حياة (فان غوغ) كلها محاولات للتعبير بالكلام، انتهت بعزمه المفاجىء على أن يكون رساما ، والحقيقة أنه كان فنانا ينشد التعبير عما يحسه ، ويشعر به أمام الناس والاشياء ، وهو في محاولاته العديدة ، لان يكون منقذا للانسانية أو مواسيا لآلام البؤساء ، انما يشعر في قرارة نفسه بأن العبارة أيا كان نوعها هي سلاحه الوحيد ووسيلته المفضلة] .

صورة من قلب الحياة الريفية

[لقد اردت أن التزم بملء وعيي باعطاء فكرة في هذه اللوحة ، ان هؤلاء الناس ، الذين يأكلون البطاطا بأيديهم تحت ضوء المصباح ، ويمدون هذه الايدي الى القصاع ، قد حرثوا الارض أيضا بهذه الايدي ، وأردت أن أمجد العمل اليدوي وأن أبين أن الغذاء الذي كسبه هؤلاء الكادحون ، كان بعرق جبينهم أردت أن أدفع الى التفكير بنمط اخر ، من الحياة غير ما ألفناه نحن المتمدنين ولذلك لا يهمني أن يعجب بها جميع الناس ، أو يروها صالحة جميلة ، أما أن يروا فلاحين سعداء هادئين فليلتمسوا لوحات أخرى .]

ويقول النقاد أن هذه اللوحة من أروع اللوحات التي عرفها الفن الاوربي في تاريخه الحديث .

ثانيا : العلاقات العاطفية

في حياة فان غوغ

في ربيع عام (١٨٧٣) أرسل الى لندن للعمل في فرع للمكتب هناك وكان قد بلغ العشرين ، وألحت عليه هموم حائرة لا يعرف لها سببا غير تردده ، واضطرابه في اختيار عمل تطمئن اليه نفسه ، ولم تكن تعنيه السعادة ولا مسرات الشباب ، الى أن وقع في غرام (أرسولا) ابنة صاحبة المنزل ، وكانت أرسولا فتاة جميلة رقيقة غزله يلقاها فانسان ويتحدث اليها في غبطة ، ولم تمض فترة قصيرة ، حتى بدت له هذه الفتاة شاطئا جميلا يبعث في نفسه المضطربة كل سعادة وبهجة ، وشغف بجمالها ، فأحبها ، وبدأ يحدث نفسه بنعمة الوجود ، والسعادة ، التي قدرت للانسان على الارض ، وبدد هذا الحب كثيرا من الهموم والآلام في عزلته ، فساورته فكرة الاستقرار والزواج ، ولكن

(أورسولا) كانت عابثة رعناء ، فبادلته الحب في أول الامر ثم ما لبثت أن صدته ، وسخرت منه ، فشعر بخيبة مريرة ، وعادت اليه الاحزان أشد وطأة وأقسى ، وبدت له هذه التجربة الفاشلة رمزا لمأساة حياته، يمد يديه الى السعادة ليحيا كما يحيا الاخرون، فتوصد أمامه الابواب ، وهو في ريعان شبابه .

ولم يخمد حبه العنيف لاورسولا ، فلزمه الانفعال، ورسم اليأس على ملامح وجهه ، غضونا قاتمة ، وعبثا حاول التعزي بدراسة اللوحات الرائعة ، أو بالرسم ، فأصبح خشن الطباع نفورا من الناس ، يسيء التحدث اليهم ويضيق بهم ، ذرعا وشعر بسأم من عمله في المكتب فأهمل شؤونه ، وقال مرة أمام جمع من العملاء : [ان التجارة بالآثار الفنية هي سرقة منظمة ولصوصية] .

وغادر لندن في صيف ١٨٧٤ والاحزان تمزق نفسه ...

وفي نهاية صيف (١٨٨٠) عاد من تنقلاته الشريرة بين بوريناج وايتين ، واستقر في مدينة كويزم ، وبدأ ينصرف الى التصوير .

[وقلت لنفسي أتناول ريشتي وأبدأ بالرسم ، واذ ذاك تغير كل شيء أمامي] .. وكانت رسومه الاولى تتناول ، الاكواخ التي يسكنها العمال البؤساء ، والطرقات التي يسلكها الفلاحون، ووجوه النساء والشيوخ ثم أصبح ينسخ لوحات كبار الرسامين بطريقة خاصة تتسم بالحرارة والحركة .

لكنه شعر بالغربة في كويزم، فغادرها الى بروكسل وهناك اتصل بالاوساط الفنية فتعرف على عدد من الرسامين وقامت بينه وبين بعضهم صداقة عميقة .

وفي ربيع (١٨٨١) عاد الى ايتين فاستقبله ذووه في حنان عظيم ، وشجعه أبوه على المضي في طريق التصوير، فكان يقضي النهار وهو يرسم الحقول، ومنذ أن بدأ العمل الجدي ، استيقظ في روحه الثائرة ، شعور غريب بأن الرسم هو نضال شاق ، مع الاشياء، ويختلف كل الاختلاف عن المتعة الهادئة التي يغدقها عليه احساسه بها والاستغراق في تأمل جمالها .

ولم يمض شهر على عودته الى ايتين حتى خفق قلبه بحب امرأة شابة من الاسرة ، كانت ابنة عم له تعيش مع طفل صغير لها بعد أن فقدت زوجها وكانت جميلة يغلب على ملامحها الهدوء والكآبة فيزيدانها جمالا ورقة في نظر العاشق الفنان .

وقد أحبها (فان غوغ) منذ أن رآها ، ولكنه كتم حبه خوفا من فضيحة عائلية ، فقد كانت الارملة الحزينة في رعاية ذويه ، وليس من السهل أن يترعرع حب من هذا النوع في منزل عريق في التدين والمحافظة، وكان يكتفي منها بالنظرات الوادعة ، وبكلمات العطف



مقهى في ايرل دراسة لفان غوغ .

والحنان ، وهو الذي يحمل لها حبا دفينا ، وكانت هي تنظر اليه بشيء من الشفقة والرعاية ، فقد كان يبدو لها في الاسرة ولدا عاقا غريب الاطوار جديرا بالعناية والرحمة .

ولم يتمالك (فان غوغ) أن باح لها بحبه وبما في نفسه من عواطف نبيلة ، وطلب اليها أن تبادله الحب فلم تملك أمام هذه المفاجأة الا أن تؤنبه قائلة [أبدا لن يحدث هذا أبدا] ! ثم تركته منهبة لليأس ، ورفضت أن تلقاه بعد ذلك ، ويبدو أن هذا الصد أضرم حبه من جديد وأيقظ ما في طبيعته من عناد وعنف .

وأخذ يكتب لها الرسائل المفعمة بالعواطف الرقيقة والصور الشعرية ، فكانت تمزق رسائله في خشية ، وتتجنب رؤيته ، ولكنه لم يكف عن مطاردتها ، وكان يعزي نفسه عن هذا الصدود بتفسيرات شتى تبرر موقف المرأة ...

[أريد أن يولد حب جديد ، حب لا يمحو القديم ، ولكنه هو أيضا يكون له الحق في أن يوجد] .

[وهكذا بدأت البوح بحبي ، بدأت في ارتباك وبطء ثقيل ، ولكن تصميمي القوي دفعني الى قول هذه الكلمات ((ك . انني أحبك كما يحب المرء نفسه)) فكان جوابها لا أبدا .. أبدا ...]

[وكم كان رهيبا هذا الجواب ، شعرت لاول وهلة

بأنني قد سحقت ، أدنت الى الابد ، والواقع أنني رأيت نفسي في تلك اللحظة مرميا على الارض ، ولكن فكرة انبثقت من أعماق هذا الهم القاتل ، الذي يغمر نفسي كما ينبثق الضياء في الظلام ، هي هذه : [ليرضخ من يستطيع الرضوخ والاستسلام ولتؤمن اذا استطعت الايمان] ، ونهضت مؤمنا غير مستسلم ، وليس في نفسي الا هذه الكلمة : هي ولا امرأة سواها] .

[ستسألني ، كيف ستعيش اذا استطعت اقناعها بالاصغاء اليك ؟ وربما لن تكون لك ــ لا ، لن تقول هذا ، فمن أحب عاش ، ومن عاش عمل ، ومن عمل حصل على الخبز] .

لقد دفعتها حماقته ــ كما تقول الى أن تنبىء أباه الراهب ، وكانت فضيحة عائلية ثار لها الاب المتدين ، وعنف ابنه الشاذ ، ومنعه من قراءة القصص الغرامية، لأمثال (زولا) و (هوغو) و (بوب سان) ظنا منه بانها افسدت روح (فان غوغ) ، لكن فان غوغ لن يتراجع عن حبه .

[لقد تذوقت طعم الحياة حقا ، وأنا سعيد كل السعادة بالحب ، ان حياتي وحبي هما شيء واحد ، ولكن قد تقول : وهذا الرد من ك [لا لن يحدث هذا ابدا ، وأجيب بأن هذا الرد كان قطعة من الجليد اضمها الى قلبي لكي أجمد ما فيه من لهيب] غير أنه ما لبث ان اعترف بالخيبة ــ [هذا القلب الذي يشمل بحبه العالم بأسره لا يجد قلبا واحدا يخفق من أجله] ، ولكنه لم يكف عن ايمانه بالحب العنيف .

ــ [الاهواء هي شراع هذه السفينة الصغيرة ، الشراع الذي ينطلق بها الى الخلاص . وبعد شهر غادر ايتين الى لاهاي ، ولم يعد ثمة أمل في الوجود الا التصوير ، في عام (١٨٨٢) وفي أحد ايام الشتاء الباردة وبينما كان (فان غوغ) يتسكع في شوارع المدينة الكبيرة لقي في الشارع امرأة يبدو عليها البؤس، فطلب اليها أن تصحبه الى المنزل ليرسمها ، فلم تتردد .

ــ [في هذا الشتاء صادفت امرأة حبلى ، وقد هجرها الرجل الذي تحمل في أحشائها طفله ، امرأة حبلى كانت شريدة في الشوارع ، تحت برد الشتاء ، وقد أرغمت على أن تبحث عما تكسب به قوتها ، وأنت تعرف جيدا كيف تستطيع ذلك] .

ــ [ليست شابة ، وليست على قسط كبير من الجمال ، ولكنها قوية البنيان ، وليس لها يد [سيدة] مثل (ك) بل يد امرأة تعمل كثيرا أنها ممن يسميهن الفرنسيون عاملات] وأحبها (فان غوغ) حبا ممزوجا بالرحمة ، فدعاها الى البقاء فيمنزله ، وكان لها خمسة أطفال يتضورون جوعا ، ولم يكترث (فان غوغ) لأنها بغي ، فلم تكدتضعطفلهاالجديد حتىجعلها ربةالمنزل ، ويقال أنه اتخذها عشيقة له ، وهو الراهب القديم الذي راض نفسه على قهر الشهوات ، وزعم أنه تزوجها ؟.

وهذه المرأة ترتبط بي كالحمامة الداجنة الاليفة ، أما أنا فاني لا أستطيع أن أتزوج الا مرة واحدة ، ومتى تتاح لي فرصة أحسن من الزواج بها ، ما دام البؤس سيقذف بها من جديد في الطريق المؤدية الى هوة الشقاء .

[ليست هي المرة الاولى التي أعجز فيها عن مقاومة ميلي الى هؤلاء النسوة اللواتي يلعنهن الرهبان ويحقرونهن من أعلى المنابر ، انني لا ألعنهن ولا أصدر عليهن حكما ولا أكرههن ، واستطاع (فان غوغ) أن يرسم للمرأة صورتين من أروع رسومه هما [كآبة] و (السيدة الكبرى) ولفت بهما اذ ذاك أنظار الاوساط الفنية ، غير أن فضيحة كريستين كانت قد انتشرت في لاهاي فثارت أسرة (فان غوغ) على تصرفات ولدها الضال . ولكن فان غوغ لم يكترث بسمعة أسرته وحنق أبيه مما أضطر أخوه ثيو الى التدخل وتحدث بنفسه الى كريستين ، وطلب اليها التخلي عن أخيه لكنها لم تفعل الا بعد أن طلب منها فان غوغ أن تبتعد بعد أن أقنعه ثيو بضرورة ذلك .

لقد علمته تجربته مع كريستين ، ما في تلك الفترة التي قضاها معها في حياة تشبه الحياة الزوجية ويخيم عليها العطف والحنان علمته التفاؤل والحب الانساني وبدلت نظرته الى الحياة ، لقد كان طوال حياته يحلم بقلب طيب يخفق له ، ويفهم شقاءه ويضحي من أجله وكانت بالنسبة لفان غوغ ــ [النور الذي ينبجس من قلب الظلمات] .

وحدث في أحد الايام أن سقطت أمه من المركبة ، فكسرت ساقها ، ولزمت الفراش فهجر فان غوغ التصوير ليعنى بها وقد استيقظ ما في نفسه من رحمة للمعذبين ولكن هذه الرحمة جرت على الاسرة فضيحة جديدة .

فقد كانت تتردد على المنزل جارة حسناء تجاوزت الثلاثين ، وكانت تقضي الساعات الطوال قرب فراش المريضة ، وتعنى بها وكان (فان غوغ) يتحدث اليها عن أمور كثيرة فتصغي اليه في اهتمام ونباهة ، وفي أحد الايام ، انفرد بها وباح لها بحبه ، وجعل يغازلها في شيء من الوقاحة ففوجئت المرأة ، وانطلقت الى بيتها في خوف ووجل ، وكانت متدينة حتى التصوف ، ولكن (فان غوغ) لم يكف عن مغازلتها في الايام التالية حتى أصبح الناس يتحدثون عن حبه لها ، ولم تطق المرأة المسكينة احتمال هذه الصدمة ، فحاولت الانتحار ، وانتهت الى أحد المصحات في أوترخت ..

عاد الى (فان غوغ) شعوره العريق بالاغتراب ،

الجميع يبتعدون عنه ، وما من قلب انساني يتفتح له ، ولزمه اضطراب محموم أشبه بالجنون وأصبح يرى في نظرات الناس اليه اتهاما مريبا ، وحدث نفسه مرارا بالانتحار ، ولم يكد يثنيه الا شعوره بأن هناك أشياء كثيرة يجب أن ترسم .

وكانت حياته في كل حين أبلغ عبارة [لقد وضعت دمائي وخفقات قلبي في كل ما فعلت] .

وكان يردد دائما : [من الخير ان نحب بقدر ما نستطيع ، ففي الحب وحده تكمن القوة الحقة ، ومن احب كثيرا فقد استطاع أن يقوم بعظيم الفعال ومن يكونه الحب فهو في احسن تكوين .

وعندما نستمر في أن نحب بصدق ما هو جدير بالحب ، دون أن نبدد عاطفتنا في أشياء لا معنى لها ، اشياء باهتة تافهة عندئذ نجني رويدا رويدا ، كثير من الضياء ، ونصبح أكثر قوة عندئذ نرى أنفسنا امام ميدان خصب نمارس فيه فعاليتنا ، ونستطيع اختيار عمل صالح في الحياة ويصبح أسلوبنا في التفكير ، والعمل مستقلا الى حد ما ، مرتبطا بنا وحدنا وكلما ارتبطنا بقواعد ثابتة ازدادت سجيتنا صلابة ومتانة ، ومن الحكمة ان نفعل هذا ، فالحياة قصيرة ، والزمن يمضي سريعا] .

ثالثاً : آراء فان غوغ

في الفن التشكيلي

إن (فان غوغ) لم يكن يفصل بين الحياة والفن فكما أنه ليس للحياة قواعد محددة ترغم الانسان على الخضوع لها ، كذلك كان التعبير الفني في نظر (فان غوغ) إستجابة عفوية لما تمليه موهبته ومشاعره ، إذ كان (فان غوغ) يرى لكل احساس فني اسلوباً خاصا يصنع به الصيغة التي تحقق الجمال .

وإذا كانت الطبيعة بتنوع كائناتها ، وإنسجام الوانها واصواتها صورة حية للخلق والابداع ، فان ذلك يرجع الى ما فيها من عفوية ، وصدق وفعالية سرمدية وكذلك حياة الانسان ، تستطيع أن تكون بالعفوية والفعالية ، والصدق ينبوعاً لكل أثر جميل .

واذا كانت غاية الفن صنع الأشياء الجميلة ، التي توقظ في الانسان مشاعره النبيلة وإرادته الطيبة ، لما هو أسمى وأجمل من أنماط الحياة ، فان الفن هو الحياة الانسانية في حقيقتها .

وبذلك كانت الحياة الانسانية الحقة هي الفن في تجربة فان غوغ ، وكان إنتاجه الفني طليقاً حاراً كحياته .

يقول اوهد :

ـ [ان حياة (فان غوغ) وفنه همامتزجان بصورة لا نستطيع فيها ان نصف أياً منهما مستقلاً عن الآخر ، كما نفعل عادة عندما نترجم للفنانين ، كما ان حياته لم تخضع لقوانين عصر او بيئة ، وفنه لم يدخل في مدرسة او منهج ، إن هذا الفنان وفنه لفي معزل عن كل قانون او مقياس ، إنه نسيج وحده] .

فهاهو يكتب من واسمز : حزيران ١٨٧٨

[لا اعرف تعريفاً للفن افضل من هذا : [الفن هو الانسان مضافاً اليه الطبيعة] الطبيعة ، الواقع ، الحقيقة ، ولكن بمعنى ، بخلاصة ، بمزاج ، يبرزه الفنان ويعطيه تعبيراً يعتق ، يفك ، يحرر ويضيء .

لوحة لموت أو مارية أو ايسرائيلز تتكلم وتحكي بوضوح اكبر من الطبيعة ذاتها] .

ـ [يطالب الفن بالعمل والتضحية ، عمل على الرغم من كل الظروف ومراقبة حذرة ودائمة] .

ـ [هاك بعض الكلمات التي تركت في تأثيراً وانطباعاً عميقين هذه جملة لميليه .... الفن معركة ، ومن الضروري ان تضع فيها حتى جلدك] .

ـ [العمل دون نماذج حية خطر على المصور ، وخصوصاً في البداية] .

ـ [ان نشعر بالاشياء ذاتها ، لان الواقع اكثر قيمة من الشعور باللوحات] .

ـ [أجد في كثير من الاعمال الحديثة جاذبية خاصة تفتقدها الاعمال القديمة] .

ـ [ما اريد قوله عن الفرق بين الفن القديم والحديث هو ان الفنانين المعاصرين منكرون بمستويات أعلى] .

ـ [كان من الخطأ ، منذ سنوات ، وقوع المعاصرين فريسة لحمى تقليد القدماء لهذا أجد مصيباً للغاية ما قاله العم ميليه : [يبدو لي من العبث بمكان ان يحاول الناس الخروج بمظهر مخالف لحقيقتهم] .

قد تبدو هذه العبارة ساذجة لكن فيها عمق المحيط .

الاحساس وحب الطبيعة يجدان ، إن عاجلاً أم آجلا ، صداهما عند اولئك الذين يهتمون بالفن .

ـ [يتوجب على الفنان الولوج في الطبيعة ، بشكل مطلق ، واستخدام كل ذكائه ووضع كل مشاعره في عمله ليصير هذا مفهوماً من قبل الآخرين ، أما أن تعمل والنظر متجه الى السوق فليس بالطريقة الصحيحة ، وما هذا في نظري سوى تغوط على محبي الفن] .

ـ [ما هو الرسم ؟ وكيف تبلغه ؟ إنه فتح ثغرة في سور من الحديد الخفي كامن بين [ما يشعر] و [وما يستطاع] وكيف يعبر السور ؟ لا يجديك نفعاً ان تضرب

عليه بقوة ، يجب لغمه وحفره ببرود ، بهدوء وصبر] .

— [أنا على يقين بأن هناك مدرسة للانطباعيين غير انني لا اعرفها جيداً لكنني أعلم تماماً من هم الفنانون الحقيقيون والاصليون] .

— [ديلاكروا وميليه وكورو و. الآخرون وهم المركز الذي يدور حوله مصورو المناظر الريفية هذا شعوري الشخصي] .

— [ما احسن شخصيات ميليه القروي عنده يبدو كانه صور بالتراب الذي يزرع به] .

— [ما يزال في هذا القرن أولئك الذين يصورون الشكل — أجل — وقبل كل شيء من أجل الشكل اعني من أجل التشكيل] .

— [ليكن التصوير أو الرسم رسماً لشكل من أجل الشكل وللتعبير عن انسجام الجسد الادمي ، وليكن في الوقت ذاته عملية قلع للجزر من الثلج] .

أستطيع شرح الامر بايجاز : رسم عار لكابانيل ، سيدة لجاكية او فروية لباريس يتعلم الرسم في الاكاديمية ، تجعلنا نشعر بالاعضاء والتوزيع الانشائي للجسد بالطريقة ذاتها ، علاقة الاجزاء بالكل والتشريح صحيح ، ولكن عندما يرسم إسرائيلز أو دومييه أو ميليه شكلا ما ، ستشعر بالجسد أكثر .

أضيف (دومييه) لان علاقة الجزء بالكل عنده ستكون حرة والتشريح والبناء لن يكونا جيدين بنظر



سيدة من ارل ... فان غوخ

الاكاديميين ، لكن ذلك سيكون حياً ، وهذا ما نجده أيضا لدى (ديلاكروا)] — .

— [إن الرسم هو كفاح قاس وصعب ، فالطبيعة تبدأ كل حين بمقاومة الرسام ، ولكن الذي يعمل في جدٍّ وصبر لا يخطيء السبيل لان هذه المقاومة ، تصبح محرضاً له على أن يحسن إنتصاره على الطبيعة فالواقع ان الطبيعة والفنان الصادق هما ابداً على وفاق] .

— [التصوير الياباني يثير الاعجاب ، وقد رأينا مدى تأثير ذلك للفن مثل الانطباعيين يجمعون على ذلك، الا تذهب إذن الى اليابان ؟ أقصد ما يماثل اليابان : الجنوب ؟ اعتقد أن مستقبل الفن الحديث هو في الجنوب ... بيسارو مصيب فيما يقوله لا بد من المبالغة الجريئة في معالجة التأثيرات التي تبعثها الالوان من خلال علاقاتها وتضادها] — .

— [وربما لم يكن اللون المحكم ، ذلك الجوهر الذي يجب ان نبحث عنه ، لان انعكاس الواقع في مرآة ، لو كان ممكناً تثبيته بلونه ، وبكل شيء فيه لن يكون بأية حال من الاحوال لوحة فنية ، بل لا أكثر من صورة فوتوغرافية فالمصورون وعنهم أتحدث دوماً ، يخاطبون الاجيال القادمة من خلال أعمالهم ، بينما هم أموات ، وتحت التراب يرقدون ... لعل الموت أصعب ما قد يواجهه المصور] — .

— [الفن الياباني الذي يمر بمرحلة إنحطاط في موطنه ، ويستعيد جذوره لدى الفنانين الفرنسيين الانطباعيين] .

— [الفن الياباني بمثابة البدائي ، الإغريقي ، فن معلمينا الهولانديين القدماء رامبرانت ، بوتر ، هالز ، فان ديرمير ، وأوستاد درويسدال ، وهذا لا ينتهي] .

— [إنه كشيء رائع رؤية لوحات على الجدران البيضاء ، ولكن اذهبوا لتروا في كل الاماكن ميداليات جوليان الكبيرة الملونة والرهيبة آه : نحن لن نبدل من حال الاشياء] .

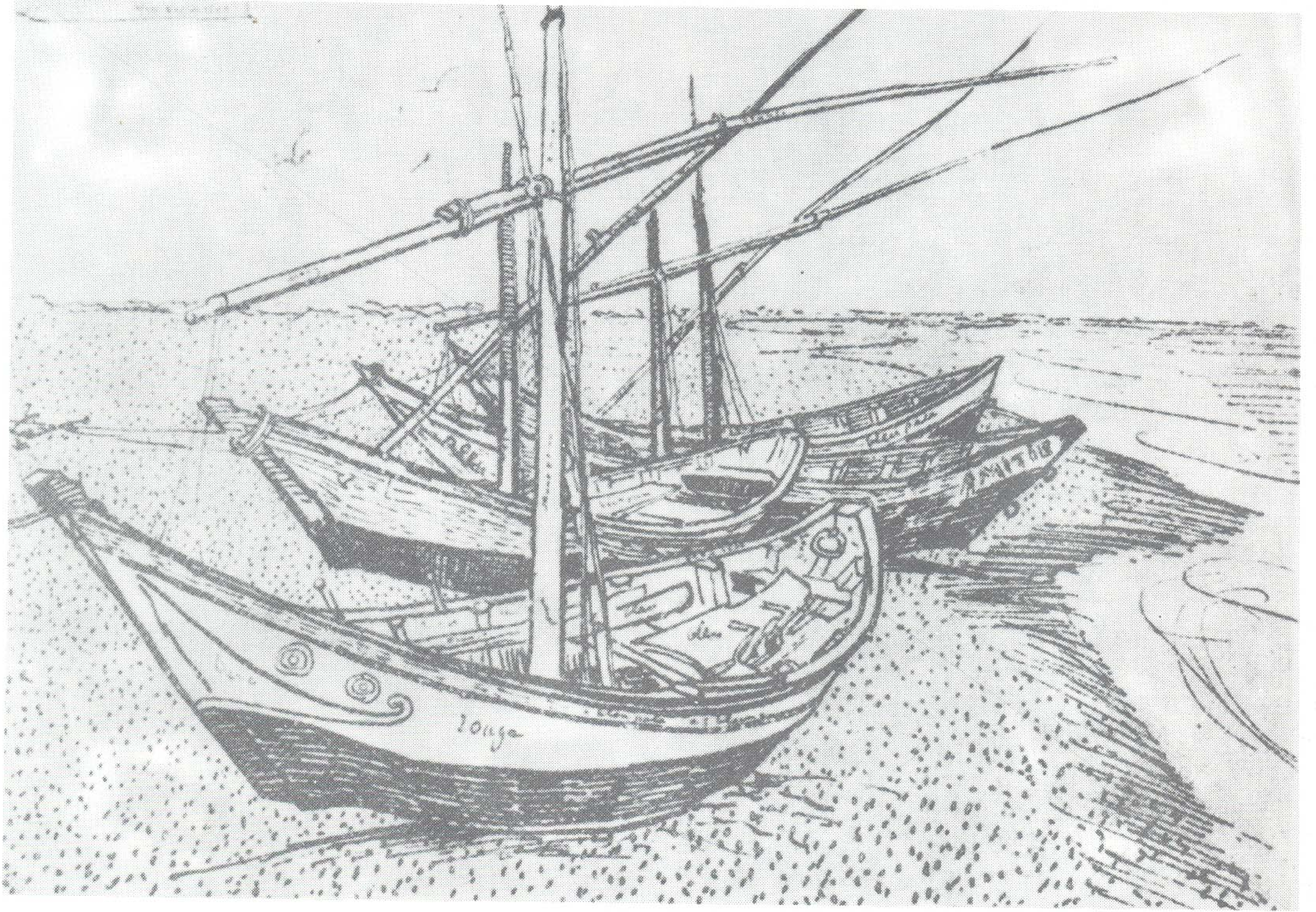


— [ما أنا بحاجة اليه في حالتي هذه هو الصبر والدأب ، أعرف أن رسم اللوحات ليس السعادة التي ننشدها وليس الحياة الحقة ، ولكن ما ذا تريد أن أفعل] .

ان هذه الحياة الفنية التي نعرف انها ليست الحياة الحقيقية تبدو لي حية حارة ، ومن الجحود الا نكتفي بها .

— [سأضع اليوم بعض النقوش اليابانية] .

— [إن احتياجات التصوير هي كاحتياجات عشيقة مدبرة ، لا يمكن الاتيان بعمل دون مال ، وأبداً



مراكب ... ڤان غوخ

لا يملك المرء كفاية] .

حزيران ١٨٨٨

ـ [أليس الانفعال وصدق الاحساس بالطبيعة هما اللذان يسددان خطانا وإذا كانت الانفعالات شديدة وكنا نعمل دون أن نشعر بأننا نعمل وتأتي ضربات الريشة من تلقاء نفسها ، وبينها صلة كالصلة بين الكلمات في خطاب أو رسالة ، فيجب أن نتذكر أن الامر لا يكون دائما على هذا النحو وأن لنا في المستقبل أياماً ثقيلة لا أثر فيها للالهام ، لذلك يجب أن نضرب الحديد وهو حاراً] .

٢٩ تموز ١٨٨٨ :

... [لك أن تعتبر الزمن الذي نعيش فيه عهد إنبعاث لفن حقيقي ، وعظيم ... والفنانون الجدد ، هم أولئك المنعزلون ، الفقراء الذين يعتبرهم الناس مجانين .

وكلما ازداد توزعي ، مرضي ، وتحطيم أمالي أكون فناناً مبدعاً في الانبعاث الذي تتحدث عنه .] .

ففي عام (١٨٨٨) بدأ (فان غوغ) بالابتعاد عن الانطباعية يقول في رسالة ليثو :

[ما تعلمته في باريس راح ينقشع وأعون الآن الى الافكار التي راودتني في الريف قبل أن أتعرف على الانطباعية .

ولن أفاجأ إذا ما بدأ الانطباعيون بعد فترة بنقد أسلوبي ، فقد تأثرت بافكار (ديلاكروا) أكثر مما تأثرت بأفكارهم .

لانني بدلاً من السعي للتمثيل الدقيق لما هو أمام بصري أعمد الى الاستخدام الحيادي للون معبراً عن نفسي بذلك بقوة أعظم] .

[يعدنا التصوير الحالي بأن يكون أكثر رهافة ـ أكثر موسيقية ، وأقل نحتاً إنه يعدنا باللون .. عساه يفي بالوعد] .

[أريد أن أعبر في اللوحات عن شيء من المواساة ، كما في الموسيقى ، وأود تصوير الرجال والنساء لاضع فيهم شيئا من الابدية ...] .

وفي رسالة أخرى لاخيه ثيو يقول فيها :

ـ [إنك تقول لي أنت طيب القلب مع معشر الفنانين ، ويجب أن تعلم أنني أزداد قناعة بأن حب البشر أكثر الامور الفنية حقيقة ، وقد تقول بأنه بالامكان إذن الاستغناء عن الفن والفنانين ، وهذا ما يبدو لنا للوهلة الاولى ، ولكن الاغريق ، الفرنسيين وقدماء الهولنديين تقبلوا الفن ، ونحن نراه يبعث دوماً بعد عصر الانحطاط] .

وفي مقارنة بين التصوير والشعر يقول في رسالته لثيو :

بالرغم من أن التصوير أكثر قذارة ويلاحق المرء بالوسخ.

[يبدو لي أن الشعر أشد رعباً من التصوير ولكن الفنان ـ آخر الامر ـ لا ينطق بشيء إنه يصمت ، وهذا ما أفضله] .

مرة اخرى يعود (فان غوغ) للتفكير بمذهب الانطباعية على الرغم من أن اسلوبه بدأ يبتعد عن هذا المذهب .

فها هو يكتب لاخيه عما قرأه في الصحف عن معارض فنية تعرض في باريس :

[علمت من الصحف أن في الصالون أعمالاً جيدة جداً ، أسمع ـ إنها لا تتخصص بالانطباعية فقط ، وبكلمة أخرى ـ يجب ألا يضيع عن أنظارنا ذلك الجيد الواقع في مكان آخر .

ـ [إن اللون يتطور بفضل الانطباعيين ، ذلك صحيح ، وحتى عندما يتوهون ، لكن (ديلاكروا) كان أكمل منهم] .

ويضيف في نفس الرسالة .

وهكذا سنحتفظ دوماً بعاطفة ميالة للانطباعية ، لكنني أشعر في نفسي عودة الى الافكار التي كنت أحملها قبل الذهاب الى باريس] .

وكان (فان غوغ) يعتبر الفن المصري فناً خارقاً ، فها هو يتسائل مندهشا عن سبب عظمة هذا الفن وروعته ، ونجده يجيب بنفسه في رسالة الى ثيو :

ـ [مالذي يجعل الفن المصري ـ على سبيل المثال فناً خارقاً ؟ أليس كون أولئك الملوك الهادئين ، الحكميين ، العذبين ، والطيبين يبدون وكأنهم لا يستطيعون أن يكونوا غير ما هم عليه ، مزارعون ، يعبدون الشمس فالفنانون المصريون الذين كانوا يؤمنون بعقيدة ويعملون بالحس والنظرة ويعبر عن تلك الخصال التي يصعب التعبير عنها : الطيبة والصبر اللامتناهي والحكمة والرصانة ، وذلك بواسطة بعض الاغناءات الحكيمة والمقاييس المذهلة ، وهذا يعني أنه عندما يتطابق الشيء الممثل مع وسيلة التمثيل يكسب الكل أسلوباً وديمومة] .

لقد كانت غاية الفن عند (فان غوغ) هو أن تصور الشيء على اعتباره ايانا في زمان ومكان معينين ، لذلك كان فنه مرادفاً لحياته كما كان وجوده تجربة فنية عنيفة فهو من رواد التجربة الوجودية ، التي عبر عنها كثير من الفلاسفة الاوربيين بعد ذلك .

وعلى هذا النحو كان فان غوغ يرسم شخصيته الانسانية في كل لوحة من لوحاته ولم تكن هذه الشخصية إلا تواجداً عنيفاً مع الاشياء ، ولم يجد سبيلاً لتجسيده الا في الالوان لذا كان يقول : [اللون بذاته يعبر عن كل شيء] .

ايلول ١٨٨٨

[يتنازعني كل حين تياران من الافكار : الاول هو الصعوبات المادية إن ألف دولار يمكن أن تصنع وجودي ...

والثاني هو دراسة اللون : أن اعبر عن حب عاشقين بالتزاوج بين لونين متممين بالمزج بينهما وما فيهما من تضاد ، بالتموجات السحرية التي تزخر بها بقع متقاربة من الالوان ، أن أعبر عن فكرة على جبين باشراق بقعة مضيئة في أرضية مظلمة ، أن اعبر عن الامل بنجمة متالقة ، عن حرارة كائن حي باشعاع الشمس الغاربة] .

رابعاً : آراء فان غوغ بالفنانين

ـ [لكم تبدو الحياة قصيرة ، تتبدد كالدخان ، ولذلك فلا مبرر فيها لان تكره الاحياء بل لنا الحق أن نرتبط بالرسامين أكثر مما نرتبط بما أنتجوا من لوحات] .

ـ [لسنا من الذين يسمونهم (منحطين) فقد علمت أن غوغان وبونار يتحدثان الآن عن إتباع رسم الاطفال ، وأحب هذا ، كيف يرى الناس في الانطباعية فناً منحطاً ؟ !

انني أراها على النقيض] .

[... ستكون مخطئاً لو أصررت على الاعتقاد بأنني ، مثلاً ، أقل حماسة الآن لرامبرانت و (لميليه) و (لديلاكروا) ، أو لاي كان ، هنالك شيء لدى رامبرانت من (شكسبير) ومن (كوريجيو) لدى (ميشيليه) ، ومن (ديلاكروا) لدى (فيكتور هوغو) ، ثم هنالك شيء من (رامبرانت) في الانجيل ، وشيء من الانجيل في رامبرانت] ...

[ما أروع شكسبير ، كلمته واسلوبه يشابهان ريشة مرتجفة من الحمى والانفعال يجب أن نتعلم كيفية القراءة ، مثلما نتعلم كيفية الرؤية الرؤية والحياة ...]

ويسجل فان غوغ في رسالة اعترافه عمق الاضطراب الذي كان يجيش في صدره في تلك الفترة من حياته التي بحث فيها عما يستغرقه ليكون ذا نفع ...

إنه يرى الله في كل شيء ، ويقول إن أفضل وسيلة لتفهم الله ، الكائن الشيء ، هي أن يعشق المرء ما يريد فهمه] .

ـ [... بعضهم على سبيل المثال ، سيعشق رامبرانت جدياً سيعلم بوجود الاله وسيؤمن به ، وآخر سيستغرق في تاريخ الثورة الفرنسية ولن يكون مخطئاً فهو واجد في الاشياء العظيمة طاقة سامية] .

ـ [حاول ان تفهم الكلمة الاخيرة في أي عمل فني قام به الفنانون الكبار أي دونه وسترى الله هناك ، بعضهم عمد الى كتابة ذلك في كتاب وآخر في

لوحة ...] .

تموز ۱۸۸۰

[اتذكر انني كنت عالماً تماماً وربما الى الآن ما كانه (رامبرانت) ، أو جول دويريه ، أو ديلاكروا ، أو ميليه ، آدم ، ماريس ؟

خامساً : آراء فان غوغ

في اللون

إن اللون المفضل عند (فان غوغ) هو الاصفر ، فهو ينثره في سخاء على جميع لوحاته ، ويحرك ببقعه الصغيرة جميع الالوان ، وقد كان هذا اللون يحمل في نظر الفنان رعشة حارة مثلما يحملها لون آخر ، فهو لون الشحوب الانساني الذي رآه في وجوه عمال (بوريناج) ، ولون الجوع الذي أحسه في ملامح متشردي لندن وباريس ، وهو لون الشمس والمصابيح والاكواخ ، وقد وضع (فان غوغ) قواعد جديدة لتدرج هذا اللون ، وعلاقته بالالوان الاخرى لوحات دوار الشمس .

كتب الى أخيه ثيو يقول :

ـ [.... على أمل العيش مع غوغان في مرسم يخصنا ، أنوي زخرفته بأزهار عباد الشمس لا غير] ... ارسم الان رابع لوحة من دوار الشمس ، ازهار صفراء على ارضية صفراء . انها تحمل الكثير من البساطة والجمال] .

ويرجع اهتمام فان غوغ باللون الاصفر الى استخدامه اياه في معظم رسومه بمثابة الضياء . ويبدو هذا بصورة خاصة في لوحة (بعث عازار) نقلاً عن رامبرانت .

وفي لوحته (مبلطوا الشارع) تتناسر البقع البيض الناصعة في معظم اللوحة ، دون أن توحي الضياء الذي يتألق في دفء بقع الاصفر في الطريق أو على الاشجار .

ويستطرد (فان غوغ) في نفس الرسالة عاكساً ما في نفسه من تأثيرات لونية :

ـ [(بيسارو) مصيب فيما يقوله ، لا بد من المبالغة الجريئة في معالجة التأثيرات التي تبعثها الالوان من خلال علاقاتها وتضادها] .

ـ [وربما لم يكن اللون المحكم ذلك الجوهر الذي يجب أن نحث عنه لان انعكاس الواقع في مرآة ـ لو كان ممكنا تثبيته بلونه وبكل شيء فيه ، لن يكون بأية حال من الاحوال لوحة فنية ، بل لا أكثر من صورة فوتوغرافية ، ...... ذهني مشغول حالياً برامبرانت وفرانز هالز ، وليس لرؤيتي الكثير من أعمالهما بل لانني اصادف هنا ، بين الاهالي ، نوعيات تدفعني الى التفكير بتلك الازمنة ، أزرق الكوبالت لون قدسي ، وليس هناك ثمة لون يتجاوزه في تشكيل الفراغ حول الاشياء ، أحمر الكارمين هو حمرة النبيذ ، وهو دافىء روحي كالنبيذ ، وكذلك أخضر الزمرد ليس بالامكان الاستغناء عن هذه الالوان .

ـ [فيما يتعلق بلوحة (أكلوا البطاطا) فانني متأكد من انها ستكون جيدة اذا ما أطرت بالذهب أو علقت على حائط مغطى بورق ملون بألوان القمح الناضج العميقة الصفرة .

اذا لم تعزل عما يحيط بها فانها لن تبعث تعبيرها المتميز لدى مشاهدتها لن تظهر قيمتها اللونية على خلفية قاتمة لانها من الرماديات .

وهذه القيمة اللونية الذهبية تضفي ، في الوقت نفسه وضوحاً على البقع حيث لا يتوقع المرء ذلك ، وتقضي على مظهرها المعجن الذي يتبدى فيما لو علقت على خلفية قاتمة أو سوداء] .

آراء فان غوغ

في فنه

لم يكن (فان غوغ) حدا فاصلا في تاريخ الفن المعاصر ، كما هي الحال بالنسبة لمعظم الفنانين الكبار الذين نالوا شهرته وتأثيره في الاجيال ، وذلك لانه لم يبدل من قواعد فن التصوير كما كانت في عصره ولم يحاول ان ينشىء مدرسة جديدة ، يحدث فيها اسلوبا له تلاميذه ، ومريدوه) وعلى الرغم من ذلك فقد كان يناقش في كثير من الجرأة والاعتدد بالنفس ، جميع المدارس الفنية التي عرفها النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

اذ أن الحياة أكسبته خبرة فنية ، ودراية ثقافية ، جعلت من آرائه موسوعة فنية ، يمكن العودة اليها كمرجع فني عظيم .

اذ إن (فان غوغ) استفاد من خلال عمله في مخزن بيع اللوحات الفنية لمشاهير الفنانين ، في مدينة لاهاي ، وكان هناك لقاءه بالفن وانجذابه له مما جعله يجول متاحف المدينة مطورا ، حسه وفهمه الفنية .

بالاضافة الى ذلك فان (فان غوغ) كان يقرأ امهات الكتب وروائع الادب العالمي ، وفي المرحلة الاولى من شبابه اذ انه عمل بائعا في احدى مكتبات دور (درشت) بعد ان هجر مدينة (لاهاي) وعاد الى ايتين حيث يقطن اهله ..

اذا لم يكن غريبا ان يبدأ (فان غوغ) بتطوير نفسه ، وادراكه الفني عن طريق نسخ اللوحات الشهيرة لعمالقة الفن .

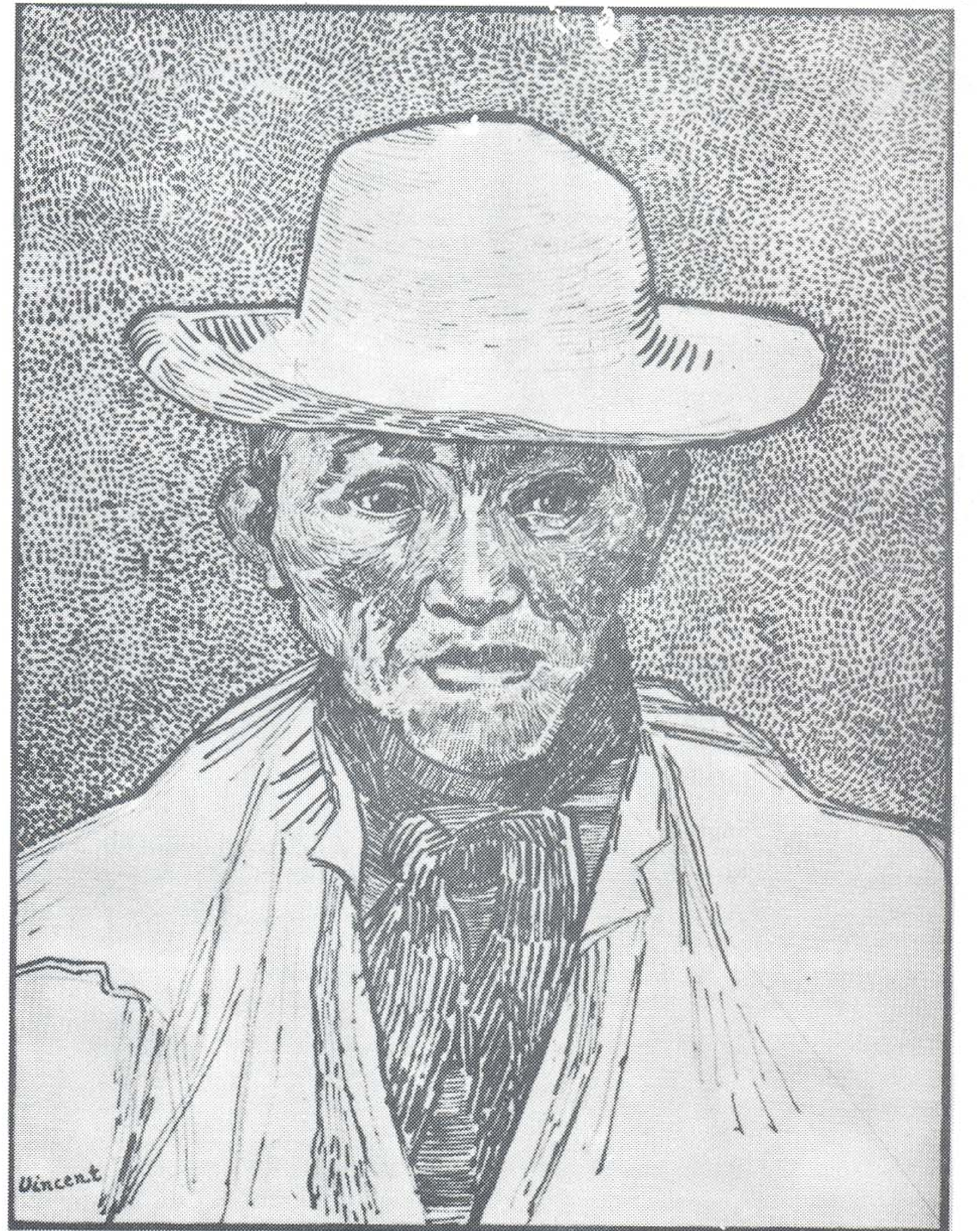
وكانت اولى تجاربه الفنية والتي تمخض عنها

احساسه هي لوحته (في منجم الفحم) .
وهاهو يكتب الى اخيه ، اولى رسائله التي يتحدث فيها عن باكورة اعماله :

١٥ تشرين الثاني ١٨٧٨ :

[كان ذلك لدى عودة عمال التنظيف ، بعرباتهم التي شدت بخيول هرمة بيضاء ، بعض تلك الخيول تشبه قطعة حفر بالاكواتينت، لاشك انك تعرفها ،ليس للقطعة قيمة فنية كبيرة ، ولكنها على الرغم من ذلك اثارت انتباهي واثرت في نفسي واود ان اتحدث عن الاخيرة في المجموعة المعنونة : حياة حصان ... ،ابعث اليك طي هذه الرسالة دراسة صغيرة في (منجم الفحم اود لو ابدأ بتنفيذ بعض الدراسات لاشياء نصادفها في الطريق ، لكن هذا سيشغلني عن عملي ، ويستحسن عدم البدء بذلك] .

ذلك الرسم الصغير ((في منجم الفحم)) ليس خارقا والسبب الذي دفعني الى انجازه بتلك الآلة هو كثرة العاملين بالفحم هنا وطابعهم الخاص .
في تلك الفترة ينتقل فانسان الى لندن . وهناك يحاول أن يرسم لكنه يمزق كل ما يخطه ويتابع التهام ما حوله من جميل .



فلاح ... فان غوغ

لندن ـ كانون الثاني ١٨٧٤ يتلقى فانسان أول رسالة من أخيه ثيو :
ـ [أرى أنك تهتم بالفن وهذا شيء حسن أيها العجوز ـ يسعدني أن يعجبك ميلين ، جاك ، شرير لاجيبيه ، فرانز هالز الخ ... لانهم كما يقول موف ((شيء ما))] .
أجل لوحة ميليه ((صلاة المساء)) هي ((شيء ما)) انها رائعة ، انها شعر بكم من السرور كنت لا تحدث معك أكثر حول الفن ما علينا سوى أن نتراسل باستمرار .
ايلول ١٨٨٨ :
ـ [بي شهوة جارفة وحبا أعمى للعمل ، مادام حولي لون جديد ، فأنا في حماسة خارقة أما التعب فهو ليس مشكلة بالنسبة الي .
ـ [والفن والطبيعة في حياتي هي مثل زوجتك وأطفالك في حياتك ... أعرف أن شهوة التصوير سوف تفترسني في يوم من الايام وتفقدني الاحساس بأي شيء آخر فمنذ أن تركت الخمر ازدادت قدرتي على الانتاج] .
وأصبحت حياته هادئة حافلة بالعمل ولكن رسومه بدأت تحمل طابعا غريبا من الضعف ، وأصبح يعنى بالالوان الصارخة ، وكان يقصد فيما يرسم الى ابراز الحركة ، والحرارة في كل شيء ، حتى لكأن العالم بأسره يميد تحت ريشته ويدور في ايقاع جميل ، وكانت تنتابه حالات من الغيبوبة يخيل اليه فيها أن دمه يجري في نسغ الاشجار وتموي الغيوم وارتعاش الاعشاب ، وتألق نور الشمس ، وتشعب الدروب
ـ [... الفقر يمنع بزوغ الروح ... انتظر ، فقد تجدني فنانا جادا ، وعلى الرغم من أنني أجهل مسبقا ما سأتمكن من تقديمه الا أنني ما زلت آمل انجاز عمل فيه شيء انساني ما ، ولكن لابد أولا من رسم [آل بارغ] ، وأشياء أخرى شائكة ، الطريق ضيقة ، والباب ضيق ، وقلة هم الذين يجدونه] .
لاهاي ٧ كانون الثاني (١٨٨٢) :
[... أنت تعلم أنني مستغرق في أعمال مائية ، وأعتقد أنها ستكون صالحة للبيع ، وكن واثقا ياثيو أنه بعد زيارتي الاولى لبيت موف ، عندما عرضت عليه رسمي بالحبر ، وقال لي : عليك بالفحم والطباشير والريشة ، انني واجهت صعوبة بالغة لدى تعاملي مع هذه المواد .
... العمل دون نماذج حية خطر على المصور ، وخصوصا في البداية .
... ثيو : أنا لست رسام مناظر ، وعندما أصور منظرا أضع في داخله دوما أثرا لانسان .
... في اليوم الرائع الذي سيقال فيه أنني أجيد

الرسم وليس التكوين قد أخرج بلوحة في لحظة غير منتظرة . ولكن ، مادام يبدو لي أنه يجب أن ولا يجوز لي أن أفعل غير ذلك ، لن أفعله بالتأكيد] .

ويعترف له قريبه الفنان انطون موف بأنه كان يعتبره مخففا ـ لكنه الآن وبعد أن رأى بعض أعماله، يدرك أن الامر ليس كذلك البتة ، ولكن هذا لم يمنع فناننا من التشاجر مع ابن عمه ويقطع كل صلة معه .

ـ [... يعترض موف لانني قلت (أنا فنان) وأنا لا أتراجع عن قولي هذا فلا شك أن هذه الكلمة تعني [أن تبحث باستمرار دون أن تجد الكمال ،] . وهذا مناقض لـ ((انني أعرفه ، لقد وجدته)) فهذه العبارة يقصد (أنا فنان) تعني كما أفهمها [أنا أبحث أتابع وأقوم بذلك بكل قلبي] .

ـ [.. أود تنفيذ رسوم تصفع بعض الناس] .

في الاشخاص ، في المناظر لا أريد التعبير عن شعور كئيب ، وانما عن ألم عميق قبل كل شيء أحلم بالوصول الى النقطة التي يقال فيها عن عملي : هذا الرجل يشعر بعمق وحساسية .

... حتى عندما أغرق في الفقر أجد في نفسي انسجاما وموسيقى هادئة ، وصافية ، ففي أكثر البيوت فقرا ، في أكثر الاركان صمما ، أرى لوحات ورسوما ، وروحي مندفعة في هذه الاتجاه بشدة لا تقاوم] .

ـ [من جهتي سأقولها بصراحة ، أعتقد أنك محق في قولك بأنه يتوجب على عملي ان يتحسن ، لكنني أعتقد أيضا أن باستطاعتك أن تجهد أكثر للاستفادة منه ، انك لم تبع أبدا أيا من أعمالي ، والواقع أنك لم تحاول ذلك] .

[... اذا استطعت مستقبلا انجاز عمل أكثر روعة ، لن أعمل في أية حال ، بطريقة مغايرة للحالية ، أريد أن أقول أنها ستكون التفاحة ذاتها ، ولكنها أكثر نضجا] .

ـ [وهذا اليقين ، يجعلني أقول لنفسي : اذا لم تكن لي قيمة الآن ... فلن تكون فيما بعد] .

ولكن اذا صار لي قيمة في المستقبل فهذا يعني أن لي قيمة الآن ، أيضا ، لان القمح قمح حتى ولو أعتبره ، المواطنون عشبا في البداية] .

١٠ ايلول ١٨٨٨ :

تراودني بغزارة أفكار للعمل ، وهذا ما يحرمني الوقت اللازم للتفكير والشعور على الرغم من عزلتي ، مازلت أعمل كقاطرة .



دراسة لأكتور (رسم لفان غوغ)



طبيعة صامتة .. وفيها الكتاب المقدس وقد فتح ... (فان غوغ)

... وما برحت تلاحقني فكرة (الباذر) أعمال فيها مبالغة كالباذر والمقهى الليلي تبدو لي كريهة وسيئة بشكل عام ، ولكن ما أن أتعاطف مع شيء كما يحدث لي ، حاليا مع مقالة دوستوفسكي ، حتى أرى في تلك الاعمال معاني أكثر جدية] .

[... مازلت أشعر بتعب مؤلم في عيني ، هنا تحت الشمس القوية ، أجد مصيبا ما كان يقول بيسارووما كان يكتبه الى غوغان : البساطة وضياع



حـذاء ڤـان غوغ
كما رسمه

الالوان ، والحساسية القصوى لتأثيرات الشمس .

... وأعتقد أن جنوني لن يكون كمرض الشعور بالملاحقة ، والاضطهاد ، مادامت عواطفي في نوبات الوجد التي أعانيها ، تتوجه الى الخلود والحياة الابدية ، وعلى كل حال يجب ألا أثق بأعصابي .

... يولد (غوغان) في نفسي جرأة التخيل ، وللاشياء المتخيلة طابع أكثر غموضا] .

١٢ شباط ١٨٩٠ :

ان مقالة أوربير دفعت من همتي ، لو تجرأت وتركت نفسي تنجز على هواها لو غامرت وخرجت عن الواقع لاصنع من اللون موسيقى متدرجة ، كما هي الحال في بعض أعمال مونتيشيللي ، لكن الحقيقة غالية عندي والبحث عما هو حقيقي كذلك .

وأعتقد آخر الامر أنني أفضل أن أكون صانع خيوط من أن أكون موسيقيا بالالوان] .

[... أرجو أن تطلب من السيد أوربير التوقف عن كتابة المقالات حول عملي قل له باصرار أن قصصه حولي تخدعه ، فأنا في الواقع اسقط في هوة من الحزن تمنعني من مواجهة الدعاية . التصوير يروح عن نفسي اما سماعي الاخرين يتحدثون عن عملي فانه يسبب لي الكثير من الغم ...

٢٣ تموز ١٨٩٠ :

[... قد ترى دراستي لحديقة بيتي ــ انها من لوحاتي المفضلة وأرفق طيا دراسة « دوات قديمة وتخطيطات للوحتي من قياس ٣٠ تمثل امتدادات هائلة من القمح بعد المطر ، ثم سياج من الليلك ، وصفاً من أشجار الزيزفون المدورة الصفراء وفي العمق منزل وردي يميل سطحه الى الزرقة . مقعد وثلاثة كراسي، وصورة شخص سوداء تغمر قبعة صفراء وفي المقدمة قط أسود ، السماء خضراء باهتة .. كان يردد دائما] .

[يجب الاصغاء الى الطبيعة وليس الى أفواه المصورين . انني أتفهم الآن بشكل أفضل من ذي قبل ما قاله موف « لا تحدثوني عن دوبريه وانما عن حافة الهاوية تلك أو عن شبيه لذلك » قد يبدو هذا قاسيا لكنه مصيب بشكل مطلق ان نشعر بالاشياء ذاتها . لان الواقع أكثر قيمة من الشعور باللوحات وفي ٢٧ تموز ١٨٩٠ قرر فان غوغ وضع حد لآلامه ولبؤسه اذ أن الفكرة التي راودته من زمن بعيد عادت لتتجدد انها فكرة الانتحار تتراءى على ساحة مخيلته ، بعد معاناته من الاخفاق مرة تلو اخرى في دراسته وعلاقاته العاطفية وعمله كمبشر لقد انتهت حياة (فان غوغ) وهو يردد لاخيه ثيو ، الآلام باقية مادامت الحياة] .